

كتابك

١٣٠

كلال محمد وحيد

ماليونانية



882

١٣٠

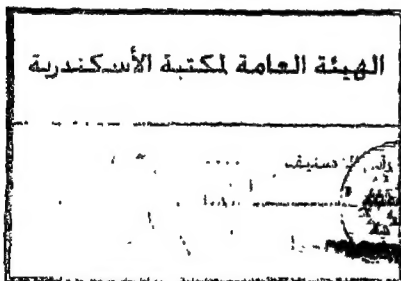
حكايات

رئيس التحرير أنيس منصور

كمال ممدوح محمدى

الدراما اليونانية

الهيئة العامة لمكتبة الأسكندرية



General Organization of the Alexandria Library (GOAL)
Dissemination of Knowledge

دارالمعارف

الناشر : دار المعارف -- ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج . م . ع

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدمة

بين يدي القارئ العربي عدد من الدراسات التي تناولت المأساة اليونانية القديمة من حيث نشأتها وتطورها والظروف التي أحاطت بتلك النشأة لا بأس بها ، فالمأساة اليونانية للمرحوم الدكتور محمد صقر خفاجة بالاشتراك مع الدكتور عبد المعطى شعراوى ، والمسرحية اليونانية للدكتور صقر خفاجة أيضاً والدrama الإغريقية للدكتور إبراهيم سكر وغيرها . وحقيقة لقد أدت هذه الدراسات دورها في التعريف بالمأساة اليونانية ومنشئها على نحو كامل ، وادخرت للقارئ العادى ما كان من الممكن أن يبذله من جهد ووقت في مطالعته في دوائر المعارف ومعاجم الدراسات الكلاسيكية ، ومن ثم فقد وجدت أن لا طائل من تكرار الحديث فيما أوفت به تلك الدراسات .

مع ذلك تظل هذه الدراسات التي أشرت إليها وغيرها عظيمة النفع في حدود رسالتها في التعريف والتأريخ فحسب . ولكن واحدة منها لم تصدر عن رؤية خاصة تكشف عن قيم جديدة في التراث المسرحي

اليوناني القديم ، أوحى لم نجهد في المناقشة أو العرض لوجهة نظر انطوت عليها دراسات جديدة لذلك التراث .

ومن ناحية أخرى طافت بخاطري عدة دراسات كنت قد تناولت فيها بعض أعمال المسرح اليوناني القديم على مدى الخمسة عشر عاماً الماضية ، ووجدت أنها في مجملها تتبنى تطبيقاً للمنهج التاريخي الاجتماعي على التراث المسرحي اليوناني مما كشف عن مكنونات عظيمة القيمة في ذلك التراث ووجدتها فرصة مواتية أن أبلور خلاصة ما توصلت إليه في شكل رؤية جديدة متكاملة تجلّوها أمثلة تطبيقية من مسرحيات أيسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيديس . وفي نفس الوقت أكون قد قدمت بهذا الكتيب إسهاماً يمد بعض الشيء جهد أساتذتي وزملائي في طموحنا جميعاً إلى آفاق أكثر رحابة .

أما مدى ما يصيبه حظي من التوفيق فذلك أمر مرهون بما يصل إليه قارئونا الأعزاء بعد أن يتوقفوا لحظة ليتأملوا من جديد ما حملته هذه الصفحات ، والله الموفق .

كمال ممدوح حمدي

المسرح اليونانى من زاوية تاريخية

فى دراساتنا للنماذج المسرحية اليونانية القديمة ، نجد أنفسنا - من إحدى الزوايا - أمام أنماط غريبة علينا ، فموضوع المسرحية مستلهم دائماً من أسطورة قديمة تضرب بجذورها آلاف السنين فى أغوار الماضى السحيق ، وهى - أى الأسطورة - تنتمى إلى مجتمع قد تجمعنا به بعض ملامح مشتركة لكنه فى أغلب ملامحه بعيد عنا بقدر ما يفصل بيننا وبينه من طول الزمان وبعد المكان ، ومن ثم فهى لا تثير فىنا الوشائج التى تشدنا إلى التراث إلا بالقدر الذى يسمح به المعنى الإنسانى العام للتراث .

لقد عرضت روائع المسرح اليونانى القديم فى القرن الخامس ق . م لجمهور يختلف ظروفه عن ظروفنا وبالتالى فإن استعدادنا لتلقى هذه الأعمال مختلف ولا شك عن استعداد الجيل الذى صيغت من أجله مسرحية قديمة .

وفى دراساتنا للأدب اليونانى القديم - من هذه الزاوية التاريخية الاجتماعية - فإننا فى الحقيقة نحاول أن نعيد لأنفسنا خلق إحدى التجارب من جديد ، وأن نتصيد من خلال البحث شيئاً مما كان يعنيه ذلك الأدب بالنسبة لهؤلاء الذين كتب لهم . وفى سبيل القيام بهذا العمل قد

تفيد معرفتنا بلغة ذلك الأدب كوسيلة لفهم مضمونه في نطاق لا يتعدى إطار النص ، ولكنه يتحتم علينا لاستجلاء التجارب التي يطوى عليها ذلك المضمون أن نتفهم الأزمان والظروف التي كان الشاعر يصوغ عمله في ظل ملاساتها والتي اتشح العمل ولا شك بدتار من إحياءاتها وأن نتفهم الخلفية الفكرية التي يعرض عليها الشاعر أفكاره ، وسواء أكانت العلاقة بين الأفكار وخلفيتها الذهنية ذات طبيعة إرادية صاغها إدراك الشاعر أم كانت ذات طبيعة عفوية لا إرادية من جانب مبدعها . بمعنى آخر . سواء أدرك الشاعر مدى ارتباط قضايا الفكرية الخاصة متمثلة في نتاجه الجمالي بالقضايا الفكرية العامة كما هي سائدة في مجتمعه أم كان غافلا عن حقيقة العلاقة بينهما . فالذى لا شك فيه أنه كان أشد الناس فهما وإدراكا لمحتوى قضاياها . وأن المشاكل التي تفجرها تلك القضايا قد انبثقت أصلاً من قبل في ذهنه من غمار ضغطها على حواسه من الخارج ثم معاناته لها داخل نفسه بعد ذلك .

ودراسة الأدب اليوناني القديم من هذه الزاوية التاريخية - أعني دراسته في ضوء التعرف على حقيقة ما كان يعنيه الكتاب القدامى وما كان يعنيه هذا الأدب بالنسبة لمن يتلقونه ، والطريقة التي كانت تمضى بها أعمالهم ، وكيف كانت نظرتهم إلى عصرهم وماذا كان تأثير ذلك العصر عليهم . . دراسة الأدب من هذه الزاوية ضرورة تحتمها مرحلة التطور الفكرى والثقافى التي تفصلنا عن عصر النهضة والعصور

التالية له ، عندما كان الباحثون ينظرون إلى الأعمال اليونانية القديمة في أغلب الأحيان نظرهم إلى نماذج يعجبون بها ويحاكونها ويستفنون بها ولكنها أبداً لا تناقش ولا تفهم - بالمعنى الذى يخلعه البحث على مدلول كلمة « الفهم » - هى فى نظرهم وحى إلهام وتنزيل من آلهة الأوليمبوس ، أما الآن فليس بوسعنا أن نسجن نتاج الشعر اليونانى القديم داخل دائرة ضيقة من الفن الرفيع الأزل بعد أن نغلقه بصفائح من ذهب تدل على جوهر محتواها النفيس ونضعه فوق قمم الأوليمبوس فلا تمتد إليه أيدي البحث ولا تنال منه عوادى الدهر ، وعلينا بعد ذلك أن نحفظ أبصارنا مشدودة إليه فى عليائه لتستقبل منه إشعاعات مذهلة يرتد عنها البصر خاسئاً وهو حسير ، لم يعد ينبغى علينا أن ننظر إليه من هذه الزاوية فإذا كان فى إنزالنا لهذا الأدب الرفيع من علياء التحليق فوق الأوليمبوس فى جو من العظمة والسمو لنطرحه على بساط البحث والدراسة خسارة من نوع ما تذهب عنه بعض الجلال ، فإن وراء ذلك كسباً يفوق الخسارة مرات . ذلك أننا لا نفتأ ونحن بصدد بحثه نعرف على أسرار الإعجاز فيه وكلما أمعنا فى دراسته وتحليله نفطنا عنه بذلك غبار السنين الذى يخفى عنا بريقه فلا يلبث أن يبدو فى صورة رائعة تفوق تلك الصورة التى كنا نتمثله عليها قبل أن ننزل به إلى بساط البحث ، فإن الحياة من وجهة النظر التى يكشف عنها البحث تقدم لنا مادة للفكر أكثر خصوبة وثراء من تلك التى كانت تقدمها الأعمال الجمالية بمثلتيها

القديمة ، وقد ينشد بعض الناس معتهم في حدود العمل نفسه الذي بصدده فحسب ولا يعينهم بعد ذلك معرفة شيء عن أصوله أو خلفيته الاجتماعية أو الفكرية ، طوّاء أيضاً يقدم منهج الدراسة التا أعظم النفع إذ يساعدهم على تتبع أفكار الكاتب في كثير من الدقة فهم مضمون العمل وقيمة الحقيقة فهماً أكثر مما لو أنهم تابعوه في تلقيه عليه معاناتهم لحيواتهم الخاصة فيكونون بذلك انتزعوا صورة رقيقة ليعكسوها على خلفية حديثة مغيرة شتان بين هذه وتلك في ال واللون والتركيب ، فإذا كان الكاتب القديم قد صاغ عمله ليوائم متسماً بالتطابق مع الأرضية الاجتماعية التي انعكس عليها فلا شك ذائقون أرفع المتع وملاقون أعظم التوفيق إذا استطعنا أن نتعرف أولاً نظرة الجماعة التي قدم لها هذا العمل إذ ذاك ثم على القضايا التي عا الكاتب في نتاجه .

لكي نفهم المأساة اليونانية القديمة إذن ينبغي علينا :
 أولاً : أن نعرف شيئاً عن قوام الوسط الفكري لعصر ازدهاره
 فلقد كان شعراء المأساة يكتبون لجمهور من عامة الناس ، ولا بد أن خاطر بعثوه خلال كلماتهم وكل فكرة أرادوا أن ينقلوها وكل شعور أرا له أن يداخل النفوس أو يداعبها وكل انطباع نبع من الموقف الدرامي كان يعنى لجمهور ذلك العصر أكثر مما يعنى بالنسبة لنا ، قد تبدو بعض القضايا التي عالجها سوفوكليس أو أحد زميله غير حقيقية ولـ

بالنسبة لجمهور ذلك العصر كانت قضايا فعلية تتفجر بالقوة والحياة ،
كان في مقدورهم أن يدركوا كل التلميحات التي يرمى إليها سوفوكليس
أو غيره من خلال إشارات خفية . وكان في مقدورهم أن يفهموا ما إذا
كان سوفوكليس أو غيره قد قصد إلى مبالغتهم بأفكار وعبارات متضاربة
أم أنه أراد أن يعرض عليهم منهجاً من مناهج التفكير . أما نحن فنحن
العبث أن نتوهم أن لنا الآن مثل ما كان لهم من قدرة ولكن ينبغي أن
نبذل جهدنا لفهم ما يرمى إليه الشاعر ، وسيلتنا إلى ذلك لن تكون
الانطباعات التي يتركها العمل علينا ولا العواطف التي يحركها في
نفوسنا ، فالفرق شاسع بين نظرتنا الدينية والأخلاقية ونظرة اليونانيين في
القرن الخامس ق . م لقد كانوا يعتقدون بأشياء أصبحت لا تعنى شيئاً
بالنسبة لنا ، وفوق ذلك كله ، كانوا يتوقعون من الدراما شيئاً غير الذي
نتوقعه منها الآن ، ولكن سوف تكون وسيلتنا إلى إدراك ما وراء
الأحداث الدرامية وإلى فهم سوفوكليس كما ينبغي أن يفهم هي النظر إلى
الأحداث وإلى سوفوكليس أو أحد زميله من خلال حادثة القرن
الخامس ق . م . وفهمها بعقلية ذلك القرن . كل هذا يؤكد من ناحية
أخرى ضرورة دراسة المسرح القديم من زاوية تاريخية لا بد لنا - بادئ
ذى بدء - أن ننفي فكرة احتمال وجود فكر متكامل موحد يجمع جمهور
المشاهدين في القرن الخامس قبل الميلاد في إطار واحد . لأن أثينا نفسها
في ذلك الوقت - في عهد كيمون أو بركليس أو كليون كانت ميداناً

للمجادلة حول أمور يصل فيها كل إلى رأى خاص . بل إنه يستحيل علينا أن نقسم جمهور أثينا إلى طرفين شاملين متمايزين . كأن نقول إن بعضهم تقدمى ، وبعضهم رجعى أو جانب منهم مثقف وجانب أمى ، حتى أننا إذا وجدنا تشابهاً أو اتفاقاً على أمر عند كاتين -- من الفلاسفة أو الشعراء فلا بد أن نتوقع خلافاً في بقية الأمور ، هذا هو الحال مع بندار وثيوجنيس مثلاً أو مع ثوكيديديس وسقراط وكسينوفون .

وعندما كتب شعراء التراجيديات اليونانية مآسيهم كانوا يعلمون أنهم يخاطبون جمهوراً - يختلف حظه من العشق والثراء في مجال النضج الفكرى من فرد إلى آخر وكان كل من هؤلاء الشعراء يقدر أنه لو صاغ عمله من صميم تجاربه الذاتية - أو تجارب غيره فقد يفقد جمهوره وحدته الانفعالية فحاول - لهذا السبب - أن يوفق بين شتات جمهوره ويوائم بينهم ، وواجهنا نحن الآن أن نحاول استخلاص عناصر مسرحيته المختلفة ونرى إلى أى فئة كان هذا العنصر موجهها وإلى أى كان ذاك .

وثانياً : بالرغم من أن الدين في عصر هؤلاء الشعراء لم يكن مدوناً في كتاب مقدس ، ولم يكن له دستور ثابت ، فقد كان يشتمل على عدة وجهات نظر عن حقيقة العلاقة بين الآلهة والإنسان ، ونحن نعرف وجهات النظر هذه من مؤلفات هؤلاء الذين قبلوها فبجلوها أو من هؤلاء الذين سخروا منها وعرضوا بها . فإذا كان سوفوكليس يعالج قضية دينية فلدينا في مؤلفات التابعين له إشارات نستطيع أن نحكم على ضوءها

فما يعرض علينا وأن نلمح من خلالها كيف كان الرأى العام آنذاك فيما يخص بتلك القضية في وجودها الفعل في الحياة لنفهم بعد ذلك القيمة الأخلاقية الكامنة فيما يمثلها شعراء التراجيديا على المسرح .

والأمر الثالث : هو أن النظريات الأخلاقية المتميزة التي تبلورت في كتابات الفلاسفة - أفلاطون وأرسطو مثلاً - كانت تستمد مادتها من العقائد والتقاليد ومن الآراء القديمة التي دارت حول مظاهر السلوك كما انحدرت اليوم عبر عصر شعراء التراجيديا ، فإذا عالج أحد هؤلاء الشعراء في مسرحيته شيئاً من تلك العقائد أو التقاليد نستطيع أن نرجح أن المادة التي يقدمها لا تكشف عن فهم أى منا الآن إذا تيسر لنا التعرف على الشكل الذي آلت إليه أخيراً هذه العقائد أو التقاليد فيما كتبه هؤلاء الفلاسفة اللاحقون .

ورابعاً : نستطيع أن نجد في مؤلفات الكتاب الذين عاصروا شعراء التراجيديا إشارات وآراء عما كان يقدمه هذا الشاعر أو ذاك ، حقيقة إنها كانت تصطبغ بذاتية الكاتب ولكنها على أى حال تشير إلى التأثير الذي تسرب إلى نفوس الأثينيين في أثناء عرض مسرحيات أيسخيلوس أو سوفوكليس أو غيرها .

هذه هي الأعمدة الأربعة التي أشيد عليها البحث في نماذج التراجيديا في هذا الكتاب . . أضيف إليها أن الشاعر مهما باعد عن نفسه الذاتية في التعبير ودافعها دفعاً فإن عمله لا يحلو من انطباع شخصى أو أثر

لعاطفة جاشت بنفسه - خاصة وأنه يصوغ عمله شعراً - والمسرحيات من خلال تناول الشاعر لموضوعاتها ورسم شخصياتها تشير إلى الزاوية التي يقف فيها مبدعها .

ليس من الضروري أن نتعرف على وجهات نظر كل شاعر تجاه موضوعاته في حياته العادية ولكنه يتحتم أن نعرف آراءه وأفكاره كما هي متمثلة في أعماله . فإذا تأتت لنا هذه القدرة على التمييز استطعنا أن نعرف حق المعرفة طبيعة المأساة في فنه .

حول مأساة أجا ممنون

هناك بعض الملاحظات على البناء الدرامي « لأجا ممنون » ينبغي أن نحسمها قبل أن نشرع في تحليل هذه المسرحية .

١ - يصل أجا ممنون إلى أرجوس صباح الليلة التي سقطت فيها طروادة على أننا نعرف أن عودته قد استغرقت وقتاً طويلاً عدة أيام على الأقل لاسيما أن عاصفة - كما يصف الرسول - قد استبقت سفن الإغريق بعض الوقت في طريق عودتهم .

٢ - - القصة التي روتها كلوتيمنسترا عن المشاعل وانتقال إشارة اللهب غامضة يصعب تصديقها : لماذا اتخذت الإجراءات لرؤية الإشارة في العام العاشر فقط من خروج الأسطول إذا كان ثمة اتفاق حقا بينها وبين أجا ممنون أن ترقب إشارة النصر ، ولماذا كانت الوسيلة في نقل هذه الإشارة تعتمد كلية على الجو ، وقد يكون صافياً أو غائماً في أى لحظة من اللحظات وكيف يرى ضوء الشعلة على جبل آثوس من يوبويا وهي مسافة لا تقل عن مائة ميل تقريباً .

٣ - السر في أن أجاممنون وصل بعد إشارته بثلاث ساعات فحسب ، لم يكشف عنه الملك في لقائه للملكة ، كما أنه لم يسترع انتباه الملكة .

٤ - برغم أن الشاعر كان شديد الدقة والتحديد فيما يتعلق بقصة القتل لم يحك لنا كيف تم هذا القتل ، وكيف يقتل هذا القائد المنتصر على يد امرأة ويمثل هذه السهولة ؟

٥ - ماذا قصد أيجستوس بقوله إنه قد دبر كل المؤامرة مع أنه لم يظهر إلا بعد القتل ؟

تفسير هذه الملاحظات هو أن أيجستوس كان قد علم نبأ سقوط طروادة واستعداد أجا ممنون للعودة . وكان على علاقة آئمة بكلوتيمنسترا وأراد أن ينهبها إلى ذلك لتستعد لتنفيذ مؤامرة اتفاقا عليها مع فاشعل النار على جبل أرخانايس ، وكانت كذبتها عن قصة المشاعر المزعومة خدعة تضلل بها الشيوخ وليس بعد هذا غرابة أن يصل أجا ممنون بعد ساعة أو ساعتين من نبأ سقوط طروادة الذي جاء به الديدبان .

وقد نجحت خطة الاغتيال لأن عدداً كبيراً من المواطنين ممن أساءت حملة طروادة قد أعانوا كلوتيمنسترا على تنفيذ خطتها ، ويشير إلى هذا حديث الكورس الذي يبدو في كثير من الأحيان حديث جماعة من المتأمرين . وبرغم ما قد يبدو في هذا التفسير من حبكة تغرينا على الأخذ به فالأفضل لنا أن نتركه جانباً فهو قد شيد على فهم حديث للدراما ولتر المسرحية من جديد .

قدم أيسخيلوس ثلاثية الأورستيا ومعها مسرحية ساتورية برويتوس تكمل الرباعية « تترالوجيا » عام ٤٥٨ ق . م . وكان سوفوكليس قد بدأ

قبل هذا بعشرة أعوام يدخل ممثله الثالث ، ورأى أيسخيلوس أن ينتفع بهدية زميله فاستخدمه في أجا ممنون ولكن على طريقته الخاصة دون أن تتشع المسرحية بطابع سوفوكليس . استخدمته على طريقته الخاصة ليخدم أغراضاً خاصة وسرى ما هي تلك الأغراض . كانت إضافة الممثل الثالث في المأساة ظاهرة طرأت على المسرح فحددت بداية مرحلة جديدة في تكنيك التراجيديا ، فهناك فارق جوهرى بين « أجا ممنون » وبين المسرحيات السابقة عليها . في « الفرس » مثلاً وهى من مسرحيات الممثلين تدور الأحداث في فلك شخصية واحدة يضطلع بها الممثل الأول على حين تدور الأحداث في المسرحية ذات الثلاثة الممثلين حول شخصيتين رئيسيتين تمثلان طرفى الصراع ، فأجا ممنون في مسرحية « أجا ممنون » وأكسر كسيس في « الفرس » كلاهما بطل مأساة من نوع واحد تقريباً غير أن التاريخ يقول إن أكسر كسيس قد لقي حتفه على يد حشد كبير من اليونانيين وعلى يد الآلهة ، ولهذا لا يغنيا إلا تمثيل شخصية أكسر كسيس فحسب ، أما أجا ممنون فتقول الأسطورة إنه قد لقي حتفه على يد زوجته ، ولهذا كان لابد في المأساة من تمثيل كل منهما ، لابد أن يكون الأول قد ارتكب خطأ في حق الثانى ، بمعنى آخر لابد أن تكون هناك شخصيتان أولتان أخلاقياً والأداة أو الوسيلة لتحقيق هذا هو الممثل الثالث . والفارق الرئيس هنا بين أيسخيلوس وبين سوفوكليس هو أن الأخير قد انتفع إلى حد كبير برحابة الحكمة والبناء التى يهيئها للدراما

الممثل الثالث ليقدم لنا بطله في علاقاته المختلفة ويظهره أمامنا من شتى الزوايا ليرينا أى نوع من الناس هذا البطل . وتقوم الشخصيات الأخرى بدور المرايا أمام هذا البطل ، أما عند أيسخيلوس فلا نلمح أثراً للرغبة في احتذاء زميله ، إذ يطل علينا أجا ممنون من زاوية واحدة ، ولا يعنى هذا أن تصوير أجا ممنون قد جاء قاصراً فنحن نعرف عنه كل ما هو ضرورى . نعرف عنه ما نعرفه عن أويديبوس وعن كليون وإن كانت هذه المعرفة أقل عمقاً في كثافتها ، غير أن أيسخيلوس قد امتاز على زميله بأنه قد مثل وسيلة الدمار أمامنا ، نراها شاخصة مثلاً نرى البطل ، ولا شك أن تمثيل الطرفين أقوى من تمثيل طرف واحد . ولو أن أيسخيلوس صاغ هذه المسرحية قبل ذلك بعشر سنوات على النمط القديم 'للتراجيديا لجعل أجا ممنون يعود ليلقى حتفه على يد كلوتيمسترا أيضاً ولكن تحلف المناظر ودون أن نرى كلوتيمسترا على الإطلاق ، أما تمثيلها على المسرح فهو ميزة تفسح أمام الدراما رحابة وسعة ، إذ من المحتم أن تقدم لنا كلوتيمسترا تبريراً لجرمتها ، وليس هناك من يقدم هذا التبرير غيرها ، ولكن يبدو موت أجا ممنون على أنه من تدبير الكون وليس مجرد حادثة منزلية وقعت بين الجدران يجب أن نرى كلوتيمسترا أمامنا عظيمة كعظم اللعنة ، قادرة على حمل هذا العبء ، قوية كأجا ممنون سواء بسواء وليس مجرد زوجة تستعين بالسلاح . عندما يلتقى أجا ممنون وكلوتيمسترا يلقى البطل خطاباً رائعاً منمقاً فترد عليه الزوجة بخطبة مزينة مليئة

بالأكاذيب ، كنا نعرف من قبل أنها كاذبة لكننا لم نعرف ما رأيناه الآن من قوتها وقدرتها على الإقناع ، فهذا هو ذا أجامنون البطل الشامخ ينصاع لها ويسير على بساط الآلهة وهو يعرف عاقبة ذلك . وما من شك أنه لولا الممثل الثالث ولولا ظهور كلوتيمسترا وإقناعها أجامنون أمامنا بطريقة علمية لما صدقنا أنها أفلحت ونحن لا نعرف عنها كل جوانب شخصيتها في إقناع بطل صنديد على غير رغبتها .

وقد أتاح الممثل الثالث لسوفوكليس أن يقدم كريون وأنتيجونا طرفي الصراع في أنتيجونا في مواجهة أحدهما للآخر ومع ذلك تبقى شخصيتها أجامنون وكلوتيمسترا مختلفتين عن هاتين الشخصيتين ، فكريون يسقط من خلال أنتيجونا ويلقى دماره بسببها وأنتيجونا تسقط من خلال كريون وتلقى دمارها بسببه ، أما أجامنون فلا يسقط من خلال شخصية أخرى بقدر ما يسقط من خلال نفسه ومع ذلك فهو على درجة كبيرة من التشابه مع أتيوكليس في « سبعة ضد ثيبة » في أنه يواجه مصيراً محتوماً لا محيص عنه ، ومن وجهة نظر الدراما ينبغي أن يكون كل من أجامنون وكلوتيمسترا التي سيلقى عندها مصيره على قدم المساواة في قوتها ، ومن وجهة نظر المنطق سنرى أن جريمة كلوتيمسترا ليست إلا تنمة للعمل الذي بدأه أجامنون . يمضي أجامنون على درب مصيره وحيدا مستقلا دون علاقة بينه وبين غيره إلا في نطاق ضيق ، فيقتل أفيجينيا ويلقى باليونانيين في أتون حرب طاحنة ويدمر المعابد ، ويمشي

على بساط الآلهة ، ثم في النهاية يلتقي على نهاية الدرب بقضائه ، وكذلك كلوتيمنسترا تمضي وحيدة ، وهي على درجة من القوة تعادل قوة أجا ممنون وكلاهما يتدفع في طريقه بنفس السرعة ، والفارق الوحيد هو أن أجا ممنون يعد وعلى طريق طولى تغطيه الخطيئة وكلوتيمنسترا تجرى على طريق عرضى لتقطع على الخطيئة استمرارها ، وإن كان هذا من خلال خطيئة أخرى ويتقابل الطرفان عند نقطة واحدة هي ملتقى الطريقتين فيصطدمان ويلقى أجا ممنون حتفه ثم تنتهى اللعبة المشتركة بينهما بانتهاء أحد أبطالها وتبدأ مرحلة جديدة في حياة البطل الآخر تروينا « حاملات القرايين » . أجا ممنون مثل كركسيس 'مخطئ' انتهت حياته بدماره وكلوتيمنسترا آثمة بدأت في مسيرة الخطيئة لتكمل حلقاتها . هذه فكرة رئيسية صورت شخصية كل من أجا ممنون وكلوتيمنسترا وحددت العلاقات بينهما في نطاق لا يخرج عن القدر الذى تسمح به هذه الفكرة أفاد أينسكيلوس حقا من الممثل الثالث لكنه استخدمه على نحو خاص هو من أبرز سمات فكره المساوى .

على أن بداية المرحلة الجديدة التى أشرنا إليها لا يحددها ظهور الممثل الثالث فحسب ، إنما كان هناك أكثر من عنصر ساهم في إبراز قسبات تلك المرحلة . فبمقارنة باقى شخصيات هذه المأساة بشخصيات المأساى السابقة عليها سيتبين لنا أن أضحل الشخصيات الثانوية قد خطيت باهتمام يفوق الاهتمام الذى لقيه أهم الشخصيات في المسرحيات السابقة فالرسول

أو الديدبان يكاد يفوق بتفرد شخصيته أتوكليس بشخصيته المتميزة .
بدأ التحديد يتراءى على قسَمات الشخصيات الثانوية ، وبدأت العناية
بها . في هذه المسرحية تعلن أن الانطلاق من المركز حول الشخصية
الواحدة تدور في فلكها كل الأحداث إلى الشمولية تظل كل
الشخصيات هو بداية مرحلة جديدة متميزة على طريق الواقعية .

لم يعد الرسول كتلة من الأخبار تتطير من مكان لآخر ، إنه رجل
حي وله دور يعيشه ، أول ما ينطق به هو التعبير عن لوعته في بعده عن
وطنه ، وأول ما يفعله يقبل تراب وطنه ، ثم تأتي الأخبار بعد ذلك
عرضاً في حديثه كأن لم يقصد إعلامنا بها ، وبرغم ضآلته كشخصية ثانوية
فقد استطاع أن يحتفظ بإعجابنا طوال أكثر من مائة بيت من الشعر .
وليس ما يستحوذ على إعجابنا في تصوير هذه الشخصية أن
أيسخيلوس قد نفخ فيها الروح ، فأصبح الرسول رجلاً يعيش دوره بدلاً
من أن يكون مجرد كتلة من الأنباء فحسب ، وإنما مصدر إعجابنا بهذه
الشخصية أن أيسخيلوس قد أفاد منها وأحسن توظيفها فأناط بها مهام
أخرى غير الإعلام ونقل الأخبار . الدور الرئيسي للرسول هو أن يقدم لنا
الملك أجا ممنون ، وهو يصف أهوال الحرب وأرزاءها - ولهذا الوصف
أهميته - لو قام الملك بهذا الوصف - وهو الوحيد بعد الرسول بين
الحاضرين ممن عاشوا الحرب - لكان ذلك منفراً وغير طبعي ، أو هو
ببساطة أمر لا يليق بالملك . هذه حجة أيسخيلوس في إسناد وصف

الحرب وأهوالها للرسول أما غرضه من هذا فهو أن يلقي ضوءاً على طبيعة أعمال أجا ممنون ، من زاوية أخرى لم تكن نتوقعها ويقدمه من وجهة نظر غير وجهة نظره هو . ولتر كيف تم ذلك :

كان الكورس قد أخبرنا من قبل كيف أن أجا ممنون قد ضحى بابتته العذراء أفيجينا صوتاً لكبريائه ، وكيف أن الأبطال الذين ذهبوا للحرب أحياء قد عادوا رماداً في أوعية صغيرة ، والآن يقص علينا الرسول ما هو ويل وثبور للأحياء . ومن قبل أبدت كلوتيمنس ترا ملاحظة ارنجفت لها القلوب : « فإن وفوا الآلهة التبجيل . . أرباب المدينة المقهورة ، وصانوا معابدها فلن يذوق الظافر ذل المهزوم » ثم ردد الكورس بعد ذلك : « قهروها (طروادة) بضربة من الإله ... صدق ما يقال ، نظموا القول تتلوه في جلاء . . . قدر الإله وجرت الأقدار بما شاء ... لن ينجوا من (غضبة) الآلهة . . . من البشر من وطئ تحت الأقدام محارمها المقدسة » . والآن قد أتى الرسول ليقول لنا عفو الخاطر ودون قصد الأمر الذي ترتجف له الأفئدة ، إن اليونانيين المنتصرين قد دمروا معابد الآلهة نفسها .

وهنا نلمس فرقاً واضحاً بين منهجى أيسخيلوس وسوفوكليس ، فالأخير تعمل الشخصيات الثانوية عنده على تعقيد الحدث ولا يدخل عنده الرسول عادة إلا على أعتاب التحول أو التعرف ليفتح الباب أمام قصة جديدة يقع تحت طائلها البطل (كما في أنتيجونا مثلاً) ،

أولكى يضع شخصية البطل تحت أضواء جديدة لتزيد من فهمنا له كفرد مثل « أويديوس » أو ليقوم بالمهمتين معاً ، لكن الرسول في « أجا ممنون » لا يمثل تياراً ثالثاً عند النقطة التي اصطدم عندها أجا ممنون مع كلوتيمسترا وإنما أهميته كامنة في التأثير الدرامي لكلماته كما بينا . وإذا كان أيسخيلوس قد أمعن في اهتمامه برسم هذه الشخصية فإن أهميتها قد ظلت مقصورة على الفعل ومداه لا على الفاعل وأخلاقه .

وقد أفاد أيسخيلوس من شخصية الديدبان على نحو ما أفاد من شخصية الرسول ، فلم يعد الديدبان مجرد زينة شكلية في الدراما دوره أن يرقب إشارة النصر ، وإنما أصبح مثلاً للمواطن البسيط في أرجوس الذى كثيراً ما تعارضت مصالحه مع أخطاء حكامه فاكتوى بتبعات هذه الأخطاء ، وهو عندما يشكو مرارة الانتظار وقسوة ترقب بارقة الأمل تأتية من بعيد ، إنما يعبر عما يجيش بصدر مواطن أرجوس من ناحية ، ويجسد قسوة قرار أجا ممنون عندما أعلن الحرب ، وقد قدر لهذه الشخصية الهزيلة أن تستهل الأورستيا العظيمة بجملة « لو كان للقصر لسان لتكلم » ألقاها عفو الخاطر ليعبر بها عن هواجسه فظلت هذه الهواجس تنمو وتتطور على لسان الكورس إلى أن تأكدت على لسان الرسول ، ومرة أخرى لم يكن الديدبان مكرساً لخدمة شخصية بعينها أو للمساهمة في حبكة القصة بقدر ما كان مسدداً إلى خدمة الجو العام . ومع أن الاهتمام بجانب الحوار في هذه المسرحية قد جعل نسبة الحوار فيها

تفوق نسبته في الأعمال السابقة فقد ظل للكورس حظه من الجانب الغنائى دون انتقاص ، وهو هنا يمثل نصف المسرحية تقريبا ويكاد يفوق بذلك نسبة وجوده في « الفرس » و « سبعة ضد ثمانية » .

في بداية المسرحية لا يطول انتظارنا لمعرفة طبيعة العمل المقدم لنا ، وما كان ليطول لو اقتطعنا دور الديدبان لأن الكورس سرعان ما يدخل في نشيد عسكري يؤكد أننا بصدد حدث عظيم مهول ويتلو هذا المدخل نشيد طويل يشهد بأن الجزء الغنائى لا يمضى نحو الانكماش وأن الكورس ما زال في أوج عظمته ، وهذا النشيد يمثل المدخل للحدث ، بل هو حدث في ذاته ، فإن أشعار الأنايبستوس تحدد نطاق الموقف : مضت عشر سنوات منذ رحل العاهلان سبطا أتريوس إلى طروادة ، لم يتركوا في البلاد غير العجزة والشيوخ . إلخ . هذا الجزء تمت بصياغته غنائيا وقام فيه الكورس بدور هام ، فاسترجع الماضي في ارتدادات سريعة وامضة ، وعلق على ما فعله أجائمنون فألقى الضوء بطريقة غير مباشرة على شخصية أجائمنون من خلال لمحات تنهض من الذاكرة ومن العاطفة المتأججة ، والكورس لا يتجشم مشقة رواية القصة بطريقة تنتظم فيها الأحداث تاريخيا داخل إطار من الترتيب المنطقي ، وإنما يقدم لنا لمحات خاطفة غير متصلة ، لاهنا خلف عجلة خواطره السريعة ، قد يسبق فيها الحدث الذى يليه ، صور سريعة قد لا ترتبط ارتباطا وثيقا بعضها ببعض بقدر ما تقوم بدور الرسوم التوضيحية للحدث ، ويترك لنا بعد

ذلك أن نستعين بمعرفتنا على ترتيب وتنظيم كل شيء .

العقل يخضع الأحداث للترتيب المنطقي ، أو الترتيب الزمني ، لكن العاطفة تجعلهم يتقلون بين الماضي والماضي البعيد وبين هذا المشهد وذلك ، دون قاعدة ، بل إننا نكاد نعتقد أن عدم الالتزام بقاعدة منطقية قد أصبح هو القاعدة ، والمرجع في ذلك إلى ما يهيج العاطفة والوجدان بما يظهر في صورة قفزات بين الأحداث التي تحتجزها الذاكرة ، ولا ينبغي أن ننسى أن هذا الجزء يخضع لقانون القصيدة ، إن طالبنا فيها بالترام المنطقي قلنا فيها عملية الإبداع الذي يستجيب لثورة الوجدان أكثر منه لنداء العقل ، وهناك بعض المشاهد التي تضغط على ذاكرة الكورس فينقلها إلينا على حين يسقط غيرها ، فهو يتحدث مثلا عن نبوءة كالحاس في تأثر لكنه لا يقول لنا ماذا أراد كالحاس ، ثم يتقل سريعا إلى مشهد التضحية بالعدراء إفيجينيا ، ثم يتقل إلى مشهد الملك يبكي ويتحب ويضرب الأرض بتاجه ، وتلح عليه من جديد صورة إفيجينيا فوق المذبح ، يترك هذه الصورة سريعا دون أن يكمل :

هل ذبحت العدراء أم أبقى عليها ، ليعود إلى الوراء من جديد إلى نبوءة كالحاس التي لا تزال تنتظر التحقيق ؟ « لقد اقترفها بيده . . لا بد أن يدفع الثمن » ويقدم لنا الكورس أيضا صورة رائعة (١٨٤ - ٢٩٤) لإفيجينيا تعجز عن وصفها الكلمات ، فاقمت - وهي كتمثال صغير في ركن من أركان المسرحية - فاقمت عمل يوريديس وقد كان المسرحية

كلها ، إنه كأنما ما يكل أنجلو قد رسم مونا دونا الدوق العظيم لروفايل بين أنبياء وكهنة الفاتيكان .

ويبدو الالتزام بالتكنيك القديم هنا صارخا في أننا - بعد هذا الاهتمام البالغ بدور الشخصيات - كنا نتوقع أن يقوم الممثلون برواية تلك الأجزاء من المسرحية ، لكن أيسخيلوس ورغم هذا الاهتمام بالشخصيات يتركها للكورس . في « إلكترا » سوفوكليس تتمثل مشهد التضحية بإفيجينيا من خلال حوار إلكترا مع أمها ، وكذلك يأتي في « إلكترا » أيضا مقتل أجاممنون - وهو بالنسبة لها فها هو مشهد أفيجينيا بالنسبة « لأجاممنون » ؟ يأتي هذا المشهد كله من خلال إلكترا وليس عن طريق الكورس . ليس السبب في ذلك ولا شك هو انكماش الجانب الغنائي في مسرح سوفوكليس ، وإنما سببه أن هذا الشاعر قد اهتم بمأساة الشخصية والسلوك وبالباعث وراء هذا السلوك في إلكترا كفرد ، أما أيسخيلوس فكان كل اهتمامه بأفعال أجاممنون وكلوتيمنسترا كمذنبين آثمين . وعلى خلاف سوفوكليس لا يكشف أيسخيلوس عن بواعث السلوك في نفس أبطاله ، فعندما يأتي ذكر موت إفيجينيا ، لا يقترن هذا بالباعث على ذبحها ، الحقيقة الكبرى الخطيرة أن أجاممنون هو من اقترف هذا الإثم ، ولا يأتي الباعث على ذبحها إلا قرب آخر النهاية عندما تتطلب الدراما ذكره ، وكذلك الحال مع كلوتيمنسترا لا يأتي تبريرها للقتل إلا بعد أن يتم بالفعل ، ولا نلمح أثرا لنوع من الصراع في نفسها

أولتنازع العواطف ، وهذا النقص يسده الكورس فقد عهد إليه أيسخيلوس بكل ما كان يراه لا يخدم فكرته . لا شك أن نوعاً من الصراع كان يعمل في نفس كلوتيمسترا ، لكن أيسخيلوس لم يشأ أن يزين به مأساته لأنه لا يعنيه ، فسحب كل ما ينكص عن خدمة فكرته من الممثلين وتركه للكورس ليبرز به ملامح الجو العام ، وبهذا لا يصبح إدخال الممثل الثالث والاهتمام بدور الشخصيات عاملين يؤثران على الجانب الغنائي في المسرحية ، وإنما قد يصدق العكس لأن هذا الاهتمام بالشخصيات هو ما جعل شاعرنا يجردها من كل ما يمزق وحدة الفكرة التي يستهدفها من الشخصية ، ويلقى به عبثاً جديداً على كاهل الكورس . ومن ناحية أخرى لم تكن أغاني الجوقة لتقطع تدفق الحدث وانسيابه بتعليقاتها وإيضاحاتها ، لأن هذه الغنائيات هي درامية في المكان الأول . وتتناغم العلاقة بين الكورس والممثل في هارمونية رائعة ، حتى أننا نكاد لا نجد مدخلا ضيقاً ننفذ منه من خلال هذه الهارمونية لتحليل هذه العلاقة . ربما كان أوضح النقاط في هذه العلاقة وليس أهمها هي حتميات الموقف الدرامي وما يفرضه على طبيعة العلاقة بين الممثل والكورس وعلى الحوار بينهما . فكلوتيمسترا والكورس مثلاً يخدم كل منهما الآخر في لعبة بارعة ، فهي لا تعلن عن كوامن نفسها أمام هذا الكورس ، ولا تعهد إليه بأسرارها ، ولا تطلب منه النصيح والمشورة - وقد جرت العادة في المأساة على غير ذلك - وإنما تحاول أن تبدى في

عيون شيوخ الكورس رزينة هادئة واثقة صارمة ، ثم هي تبدى فرحتها بنبا النصر كمن كان يعيش على هذا الأمل ، فلم تتحدث إلا عن المشاعل والنصر ، بل إنها قد عبرت عن فرحة النصر - زائفة في نفسها صادقة في نفوس شيوخ الكورس أنفسهم - كأنها قد استبدلت بمشاعرها مشاعر الكورس ، تحاول دائما أن تبدى غير ما تضرر . لكن الكورس في أول أناشيده يحدثنا عن أسرار لا شك أنها هي ما كان يعمل في عقل كلو تيممنسترا من أفكار ، ولو أن شكسبير هو من صاغ هذه المسرحية لجعل كلو تيممنسترا تكتشف عن كوامن نفسها منذ البداية - كما فعل سنكا - في ديالوج بينها وبين الكورس ، أو في منولوج تناجى فيه نفسها ، 'أوبوسيلة أخرى لكننا عند أيسخيلوس نراها قبل أن نسمعها ونكاد نسمعها قبل أن تنطق بزمان طويل ، وكلما أطلت من باب القصر نطق الكورس' لا إراديا ودون وعى بعدة سطور تشف عن أفكارها ، حتى أننا عندما نسمعها في النهاية نتحدث في إبهام لا نكاد نلمح طرف الفكرة حتى ندرك المعاني الخفية وراء ما تقول ، وكذلك نجد أنفسنا في النهاية مهيبين لكشفها الأخير عن دوافعها الكاذبة . وإذا كنا نرى كلو تيممنسترا هكذا بعيون الكورس ، ونستشف تفكيرها من أعمالها فإن مراد هذا إلى تصور أيسخيلوس للأسطورة . في « الكترا » سوفوكليس مثلا نجد أن الموقف يخضع للشخصية والمأساة هي مأساة شخصية نبيلة وقعت بين برائن الظروف ، وهي لا تتورع أن تحدثنا عن هذه الظروف كي

يتكشف لنا الموقف الدرامي من خلال حدة الشخصية نفسها ، أما هنا في أجامنون فالشخصية هي التي تخضع للموقف واهتمامنا بالشخصية رهن القدر الذي يتطلبه الموقف ، والعنصر المأساوى هنا لا ينهض من التصارع داخل العقل أو العاطفة ، وإنما يأتى من أن أناسا يصدع التهور والعنف نفوسهم ، آثمين يقدمون على مزيد من الإثم وهتك العدالة بما يجلب عليهم مزيدا من الدمار . كل ما يعيننا أن نرى هذه الشخصيات هنا على هذه الدرجة من التهور والعنف كى يتناسبوا مع الموقف ، أما ما يدور بعقلهم وخلدهم فتلك مسألة جانبية لا تعنينا كثيرا ولهذا لا ينبغي أن نترك أنفسنا نتوه في مسارب شخصية من الشخصيات وإنما أن ننظر إلى الموقف ككل ، وننظر إلى الممثلين أمام هذه الخلفية من الآثام ، والكورس هو الذى يقوم برسم هذه الخلفية نيابة عن الممثلين .

وفي هذه المأساة يصحو الماضى على نداء الحاضر ، والماضى عامل له أهميته في تشكيل الحاضر ، والسبب ليس أن ما تفعله كلو تيمسترا يرجع سببه إلى ما حدث في الماضى ، وإنما ارتباط الماضى بالحاضر لا يقف عند هذا المفهوم الضيق . ذبح أجامنون ابته منذ زمن طويل وهذا جزء من خطيئته ، ولا يقل أهمية عن هذا الجزء تدمير معابد طروادة الذى وقع بعد ذلك بزمن طويل ، وهذا جزء آخر من خطيئته يقلل من أهميته أنه حدث بعد مقتل أفيجينيا بعدة أعوام ، وعما قليل ستحكى كساندرا تاريخ أسرة أتريوس الأسود ، وهذا أيضا جزء له أهميته ، وسيمشى

أجائمنون فوق بساط الآلهة ولهذا أيضا -أهميته كجزء من خطيئة أجائمنون ، كل هذه الأجزاء تريد من وزن الخطيئة وتؤكد دمار البطل . وهي تصحو جميعا بمجرد ظهور كساندرا كأنها قد أذابت قشرة ثلجية تحجب عنا رؤية الماضي في وضوح الحاضر . وليس ثلاثية الأورستيا وحدة واحدة لأن الحدث فيها مستمر على مر الزمن ، وإنما هي وحدة واحدة بالمعنى الذى تفصح عنه حيوية الحدث . يقفز الماضي أمام الحاضر ، ويلقى المستقبل خلفه ظلالات تلف الماضي والحاضر معا ، وهذا اللقاء بين الماضي والحاضر والمستقبل يتم داخل الشخصية في « الكترا » يوريديس حيث نرى ذكرى الماضي حية نابضة في قلبها دائما . لكن هذا اللقاء يتم في « أجائمنون » على أيدي الكورس .

في مأساة الشخصية كان لابد أن يتم هذا اللقاء داخل الشخصية ، أما في مأساة الموقف فلا يعني أن كان الأشخاص يذكرون الماضي وخير لهم أن ينسوه ، أما نحن فينبغى ألا يغيب عنا الماضي والكورس هو الذى يقدم لنا هذه الخدمة الجليلة .

ونعود إلى الممثل الثالث من جديد لنرى أن أخطر الأدوار التى قام بها هو دور كساندرا على الرغم من صمتها . عندما يدخل أجائمنون وتدخل خلفه كساندرا في هيئة ملكية برغم أنها ترسف في أصفاد الأسر لا تنطق بكلمة ولا تلقى إليها كلو تيمسترا بالا في بادئ الأمر . ولكنها عندما تأمرها أن تدخل لتشهد الأضاحى لا تتحرك كساندرا ولا تجيب .

ويحاول الكورس أن يقنعها بالانصياع لأمر كلوتيمسترا لكنها لا تنطق أيضا ، غير أنها عندما تترك وحيدة مع الكورس تستصرخ أبوللو ، ثم تنفجر في حديث طويل مع الكورس ، وواضح أن أيسخيلوس قد أفاد من الممثل الثالث ولكن على نحو مخالف عما دأب عليه سوفوكليس . لا يمثل الممثل الثالث تيارا ثالثا يلتقى عند ملتقى التيارين الآخرين ، فها هي ذى كساندرا لا تنطق بكلمة واحدة ، وهذا الصمت أبلغ من الحديث مرات ، كما أن لهذا الصمت ضرورياته الحتمية ، لأنها لو تحدثت لأفسدت الموقف الدرامى . نحن نعرف أن نقطة البدء في الحديث هي مقتل أفيجينيا ، فمن هنا بدأت كراهية كلوتيمسترا وبدأت أبشع خطايا أجاممنون ، وعلى مدى عشر سنوات اقترف أجاممنون آثاما أخرى . قدم أرواح اليونانيين طعاما للموت ، ودمر معابد الآلهة فى طروادة ثم اختتم المطاف بالعذراء كساندرا عشيقته والمغتصبة التى أتى بها إلى بيت الزوجية ، وها هو ذا مقدم على خطيئة أخرى بالسير كإله فوق بساط أحمر ، كل هذه الآثام تزيد من وزن خطيئته ، أما الخطيئة الأساسية فهى قتل ابنته ، ومجرد ظهور كساندرا فوق المسرح فحسب دون حديث أبلغ رمزيذ كرنا بكل ماضى هذا الإنسان . هذا من ناحية ومن ناحية أخرى كان لا ينبغى أن تطمس صورة كلوتيمسترا الخائنة الغادرة صورة كلوتيمسترا الأم المفجوعة فى ابنتها ، فإن تحدثت كساندرا قطعت خيط الرحمة الواهى - الوحيد مع ذلك - الذى يصل بين قلوبنا

وقلب هذه الأم المفجوعة . ولو أن يوربيديس صور هذا المشهد لصاغ لكساندرا حديثاً طويلاً ، وربما فعل هذا سوفوكليس أيضاً ، ولأشركها في نسيج الموقف أو جعلها تعرض إحدى وجهات النظر ، أو جعلها تقوم بدور المقابل الدرامي لكلوتيمنسترا مثلما كانت أسمينا مقابلاً درامياً لأنتيجوناً ومثلما كانت خروسيثيميس بالنسبة لإليكترا ، أما أيسخيلوس فقد صاغ لها حديثها بأحرف من الصمت وبرع في إنطاق صمتها كل البراعة ، وجعل منها معينا مكملًا للكورس ، ولو أن أيسخيلوس كتب هذه المسرحية قبل ذلك بعشر سنوات لأسند دور كساندرا للكورس ، فهي عندما انطلقت في الصراخ كانت تعرض علينا قصة منزل أتربوس منذ ماضيه البعيد إلى حاضره ، ثم تتنبأ بالمستقبل ، وقد قام الكورس بمثل هذا الدور من قبل ، وما نحن نشهد على صفحة روح كساندرا أن المستقبل يعاقب الماضي على صعيد أحداث الحاضر .

* * *

ويراودنا الآن سؤال : هل أجاممنون شخصية مأساوية تقليدية ؟ يحدد أرسطو البطل المأساوى بأنه ليس في الذروة من الفضل والعدل ولكنه يتردى في هوة الشقاء ، لا للؤم فيه وخساسة بل لخطأ ارتكبه ، وكان ممن ذهب سمعه في الناس وترادفت عليه النعم ، كأن يقتل أخ أخاه أو يوشك أن يقتله أو يرتكب في حقه شناعة من هذا النوع ، وكمثل ولد يرتكب الإثم في حق أبيه أو الأم في حق ابنها أو الابن في

حق أمه . والفاجعة أو هوة الشقاء التي تنتهى بدمار البطل فيما يحدد أرسطو في فن الشعر ينبغى أن تمهد لها المسرحية في تتابع منطقي تقود الحادثة فيه إلى غيرها داخل إطار قانون الضرورة والاحتمال « ويتحتم أن تكون هذه الفاجعة نتيجة لسقطة البطل « الممارتيا » التي تأتى من خلال عمل يقترفه فيه رجس أو معصية ، ويؤدى عذاب البطل في النهاية وشفقتنا عليه إلى تطهير نفوسنا من الخوف بالخوف والشفقة ، فإلى أى حد تنطبق هذه المواصفات التقليدية على أجاثمونيون ، بطل مسرحيتنا .

لقد استخلص أرسطو مواصفاته ومقاييسه من دراسته الحميمة لروائع التراجيديات اليونانية القديمة ، وأفاد بالشروح والتعليقات المدونة على حواشي هذه الروائع ، وهى شديدة الولاء لذوق الجمهور الذى شهد هذه المآسى لقصر الفاصل الزمنى بين الشراح والمعلقين وبين جمهور العصر الذى عرضت فيه هذه المآسى ، ومع ذلك فقد صادفنا في الكستس نموذجا فريدا قريب الشبه بأجاثمونيون ، وقد تقبله بالرضا آنذاك جمهور المشاهدين ، ويشهد على ذلك أنهم منحوا هذه المأساة الجائزة الثانية . تطل علينا الكستس في هذه المسرحية امرأة فاضلة ، تكاد تكون قديسة لم ترتكب إثما ، وهى عند هذا الحد وحده تخرج على مواصفات أرسطو للبطل المأساوى ، ومع ذلك تنتهى حياتها بفاجعة فتصبح بذلك شخصا مأساويا وإن كانت ليست شخصية مأساوية ، أو هى ضحية مأساوية ، بمعنى أنها كانت موضوعا للمأساة وقعت عليها الكوارث في

النهاية أكثر منها عنصرا فعلا في المأساة بمعنى أن تكون سببا حقيقيا للدمار الذي يَحِقُّ بها . وفي « ميديا » يوريديس نصادف مثلا غريبا ، ففي هذه المسرحية يقدم لنا يوريديس العقلاني مسرحية من داخل مسرحية . « فمِنذ البداية تبدو ميديا شخصا مأساويا » أو ضحية مأساوية لأنها كانت أما تحب ولديها وزوجة تخلص لزوجها ومع هذا تمضى حياتها نحو كارثة ، « ولكنها ليست بطلا مأساويا أو شخصية مأساوية أرسطوطالية ، يحكمها وجدان عارم ولا حكم لها عليه حين تحب أو تكره ، وهذا هو ما يجعل من طبيعتها مادة درامية وليست السقطة (المهارتيا) هي السبب في هذه الطبيعة الدرامية ، لكن يوريديس يجعل من غلبة العاطفة على العقل في نفس تلك السيدة وانقيادها للعاطفة ، سقطة دائمة لازمة بها ، فبسبب حبها الجارف قتلت أخاها ، وقتلت بلياس ، وقتلت كريون وابنته وقتلت ولديها البريئين . ومأساة هذه السيدة أن العاطفة عندها أقوى من تدابير العقل مما يجعل منها قوة يجب أن تباد منذ البداية ، فقد قدر عليها أن تظل مصدرا لعذابها ولتعذيب الآخرين ، ولهذا جعلها يوريديس لا ترحل إلا مخلفة وراءها الدمار ، وهذا يفسر موت جلوكي البريئة وموت الملك وموت الطفلين .

قضت على كل هؤلاء مثلما قضت على أمنها وسلامتها - وهذا جانب له أهميته في المأساة - أو بمعنى آخر وقع جانب الخير في ميديا ضحية الجانب الشر في نفسها ، والسقطة في هذا الجانب الخير أنه انصاع للجانب

الشر ، أو بمعنى آخر ، كان ثمة شخصيتان لميديا ، إحداهما قوة شريرة وقع ضحية لها كل هؤلاء الأبرياء ، ولهذا كان من المحتم أن يطيل يوريديس في وصف بشاعة وقسوة موت ضحاياه ، ومن بين هؤلاء الضحايا الذين أهلكتهم ميديا الشريرة كانت ميديا السيدة الطيبة والزوجة الأمينة نفسها ، ونحن نشعر بالعطف على هذه السيدة عندما نجد ضحاياها يساقون إلى هلاكهم على يد تلك القوة الشريرة ، وعندما نرى ميديا نفسها تساق إلى نفسها .

« يقدم يوريديس لنا هذا المثل عن قصد على أنه محصلة لأفكاره عندما تتكشف لنا ميديا على أنها ليست تلك السيدة الآتمة أو الزوجة المنتقمة ، وإنما على أنها مجسّد أو تشخيص لقوة من تلك القوى المتسلطة على الطبيعة البشرية . أو بمعنى آخر يقدمها لنا رمزا لفكرة مأساوية في فكر يوريديس ، ودعك مما يجرى على المسرح ، فمع هذا العقلاني لا ينبغي أن ننظر إلى المسرحية التي يجرى تمثيلها على المسرح على أنها هي المأساة الحقيقية وإنما هي القناع الذي تطل به علينا الفكرة المأساوية ، وينبغي أن نفتش خلف كل ممثل عن ظل ، والمأساة الحقيقية تجري بين هذه الظلال ، أما الأشخاص والدراما الممثلة أمام النظارة فستار يخفي وراءه يوريديس أفكاره لما فيها من خطورة تهدد حياته » وتقدم لنا مسرحية أجاممنون مثلا آخر للبطل ، قريب الشبه من الكستنس ، وهما معا يقفان مثلا فريدا في التراجيديا اليونانية القديمة كلها ، فأجاممنون

كالكتسن ليس شخصية مأساوية أرسطوطالية وإنما هو ضحية مأساوية
أو شخص مأساوي ، ولتر كيف وصلنا إلى هذا الحكم .
إننا نلاحظ أن أينسخيلوس قد عكس الترتيب الزمني للأحداث فأعاد
إلى أذهاننا قصة قتل أتريوس أخاه ثوأستيس وإطعامه لحم بنيه في الجزء
الأخير من المسرحية فحسب ، وأغفله كل الإغفال في الجزء الأول
منها ، بما يذكر في عقولنا فكرة تميل إلى فهم أجائمنون على أنه كان
ضحية لللعنة الآباء والأجداد ، وأنه قد ورث أوزار هؤلاء الأجداد عن
أبيه^{١٤} وهذا هو ذا يكفر عنها بموته ، على حين عجل بذكر موت أفيجينيا
وألح على ترديده وإبراز الوحشية والقسوة اللتين انطوت عليهما هذه
التضحية ، بما يميل بنا إلى الاعتقاد بأن أجائمنون لم يكن ضحية لللعنة
الأجداد وإنما كان مذنباً تردى في سقطة « همارتيا » هي عجرته وتكبره
عندما أوردى أيلالا للإلهة أرتميس فعاقبته بأن دفعت به دفعا إلى الخطيئة
عندما جحمت التضحية بابته حتى ينال بعد ذلك عقابا رادعا بموته على
يد زوجته . تقول الأسطورة إن أجائمنون قتل أيلالا بريا الإلهة أرتميس ثم
راح يتباهى في تيه وخيلاء بين أترابه بقوته وشجاعته ، ولو أن
أينسخيلوس أورد ذكر هذا الجزء من الأسطورة في مسرحيته لأصبح هذا
الكبر والتعالى سقطة في سلوك البطل يستحق عليها العقاب ولأصبحت
الاستجابة لمطالب الإلهة أرتميس بقتل أفيجينيا إنما يدنس يديه خاصة
وأن الإلهة الرحيمة قد خيرته بسخاء الكرام بين قتل ابنته أو الرجوع عن

الحرب ، وأنه كان بوسعه أن يعود ويبقى على حياة ابنته وحياة آلاف اليونانيين الذين أكلت الحرب أرواحهم . . غير أن أيسخيلوس قد أغفل عن قصد هذا الجزء من الأسطورة وكانت النتيجة مذهلة ، في المسرحيتين التاليتين من الثلاثية « حاملات القربان » و « آلهات الرحمة » يخفى ذكر جرائم أجامنون كلها ، وفي هذه المسرحية « أجامنون » يتبين لنا أن الإلهة أرتميس لا تنزل عقابها بأجامنون لسقطه في سلوكه وإنما لسبب آخر بعيد عن أجامنون في ذاته كل البعد . . لقد كانت أرتميس تضيق بزيوس نفسه ، لا بأجامنون ، ودعك من الوهم بأن القوى القدريّة الوحيدة القادرة على التصدى لزيوس الأيسخيلي هي المتمرّدون الذين شقوا عصا الطاعة أمثال بروميثيوس والمخلوقات السابجة في دمه الظلام أمثال الأرينوس (إله الغضب والانتقام) . في النشيد الأول من المسرحية تبدو لنا حملة أجامنون (ومينلاوس) رسالة إلهية أناط بها زيوس إلى هذين العاهلين (٤٠ - ٧٠) : « بأمر من زيوس رحل العاهلان ولدا أترىوس ، بأسطول من ألف سفينة خرج العاهلان من أرض اليونان . . إلخ » (٤٠ - ٤٣) .

من أجل امرأة فاجرة مزوجة أرسل الإله زيوس كسينوس ، حامى حقوق الضيف والمضيف هذه الحملة لتقتض من بارس الذى خان العهد وأغرى الزوجة على هجر زوجها . « لقد وقعت سقطه شنعاء ، وتلك هى تحطة زيوس فى تصويب الخطأ : ليكن الملوك الذين شرعوا فى

هذه الحملة هم رسل العدالة ، خدم يحملون إرادة زيوس .
 وفي الجانب الآخر تقف أرتميس لتحول دون هذه الحملة لأنها
 تبغض زيوس منذ البداية ، ولأنها حامية الضعفاء وراعية الأجنة ،
 فترسل ربحا حاسرة تمسك السفائن عن الإبحار . كانت إهانة بارس
 لمينلاوس مسددة نحو زيوس ، حامى حقوق الضيوف والمضيفين ، وكان
 انتقام زيوس بهذه الحملة إهانة مسددة إلى أرتميس حامية المدينة
 والأسرة ، وهنا نلمس تفسيراً معقولاً للقال : النسران هما أجاممنون
 ومينلاوس سبطا أتريوس ، وأنثى الأرنب الحامل التى مزقتها النسران
 وأخرجتا من أحشائها عددا كبيرا من الأجنة هى طروادة بما فيها من
 مواطنين آمنين ، وموت أنثى الأرنب هى سقوط طروادة ، وليس كما
 يذهب تومسون من أن الأرنب يرمز إلى الزمن الذى ستسقط بعده
 طروادة لأن هذا التفسير يغفل حقيقة بيولوجية هامة هى أن أنثى الأرنب
 لا تضع بعد حمل عشرة شهور أو حتى عشرة أسابيع . لهذا نجد الإلهة
 أرتميس غاضبة على زيوس (تبغض كلبى أبيها المجنحين) وتأبى على
 النسرين نصرا يسلباه دون حق . (١٤٠ - ١٤٤) .

« الربة الرحيمة أرتميس تكره كلبى أبيها المجنحين ينهشان الأرنب
 بصغارها فى أحشائها وتبغض تلك الوجبة الدامية (١٤٦ - ١٥٠) أيتها
 الربة الرحيمة ، حامية الأشبال الضعيفة من آباءها الأسود الضارية
 وحامية الرضيع من ذويه الوحوش ، نضرع إليك أن يتحقق كل خير وأن

يندحر الشر ويستقيم الخطأ في هذا القول « ولأن الربة الرحيمة حامية الضعفاء تبغض أن . تكتوى المدينة بويلات الحرب فتشكل الأمهات أبناءها وتضع الحيوانات أجنحتها وتهيم الطيور ولهى على أفراخها ، فقد أرسلت الريح تحسر الأسطول لتدراً هذا الدمار ، وستفلح في ذلك . أوفليدفع أجائمنون ثمنا باهظاً يأباه على نفسه كل صاحب مروءة وشهامة . يجرى هذا على الصعيد الإلهي ، « غير أننا من ناحية نلمح أن الحملة قد اتشحت بمظهر آخر هو المظهر الإنساني ، عندما يعود أجائمنون يقول له الكورس (٧٩٩ وما بعده) « عندما كنت على أهبة الاستعداد لهذه الحملة لا أخفى عليك أسقطك من عيني فلم أكن أرى آنذاك أنه من الحكمة في شيء أن تسعى إلى استرداد عاهرة جسورة ، وأن تدفع ثمنا لهذا أرواح الرجال ، ولكن الآن مادمت قد أحرزت النصر فلا بأس وحسن كل ما ينتهي على وجه حسن ، ونفس هذا الأثر يبتعثه فينا حديث الكورس من قبل (٤٤٥ وما بعده) عن الحملة التي أطعمت الموت أرواح أعظم أبطال هلاس من أجل زوجة رجل آخر ، من أجل امرأة مزوجة عاهرة جسورة . ومن ناحية أخرى لا نلمح أثراً لإدراك أجائمنون أنه يحمل رسالة إلهية من زيوس ، أما كان الأخرى به إذن أن يتزل عن عماية رغبته في تدمير طروادة فيحقق بذلك دماء أبطال هلاس ويبقى على فلذة كبده ؟ لقد تنبه أيسخيلوس إلى أن صعوبة الموقف وقسوة الاختيار ستدوبان في ميوعة سهولة التراجع ،

ولذلك يلجأ سريعا إلى استعمال كلمات ذات إحياءات هائلة ليقوى قضيته ويبرز حتمية الموقف الحاسمة ، فيجعل أجاممنون يعبر عن استحالة التراجع وتركه الأسطول مستخدما كلمة « ليونناوس » بمعنى « ترك الأسطول » وهي كلمة قريية في نطقها وفي مخارج حروفها من كلمة « ليوننا كسيا » - الفرار من الخدمة العسكرية - وهي جريمة شنعاء تجلب الذل والعار ، ولهاتين الكلمتين أصل واحد اشتقتا منه ، ولاشك أن من يسمع أجاممنون يعبر عن فكرة ترك الأسطول بهذه الكلمات سيدرك قسوة وصعوبة اختياره . غضب أرتميس إذن بسبب فعلة كان أجاممنون بصدها ، ولا ذنب له فيها لأنها رسالة السماء إليه ، وليس بسبب جريمة اقترفها من قبل وتتطلب تكفيرا عنها . . فلماذا طلبت منه هذا الثمن الفادح ليرتك الأسطول ؟ كان أيسخيلوس لا يجيب بالكلمات ، وإنما كبندار وسوفوكليس وشكسبير أيضا - يضع المواقف إلى جوار بعضها البعض بطريقة صارخة « فسفك الدماء دون حق الذي سيلطخ يدي » أجاممنون حين يقتل ابنته يعادل تماما سفك الدماء دون حق الذي سيدنس يديه إذا استمر في هذه الحرب ومن أجل امرأة عاهرة . . لقد أنيط به قيادة هذه الحملة التي ستجهز على أرواح بريئة لا حصر لها . . حسنا إذا كان محتما عليه أن يفعل هذا فلتكن أول روح بريئة يقضى عليها من عندياته ، وليقع على كاهله تبعات عمله « لم تقتل كلوتيمنسرا زوجها أجاممنون إذن لما ألحقه بها من أذى فحسب ، وإنما لجرمه في حق اليونان بما أهلك من

أبطالها وفي حق طروادة بما أذاق أهلها ودمر معابدها ، وقد ورد حكم صريح : « الآلهة لا تغفل عن مريق الدماء » لسوف تصب الآلهة جام غضبها على أجامنون على ما أراق من دماء ، وسوف تكون كلوتمنسترا هي وسيط الآلهة لإجراء هذا العقاب ، وباعثها على ذلك ببساطة هو الانتقام لابنتها يعضده فجأة إهانة جديدة هي كساندرا ، ولكن لأن التضحية بأفيجينيا كانت بمثابة الرمز إلى كل الدماء التي أريقَت في الحرب ، فقد كانت هي السبب الرئيس ظهر تحت تأثيره السبب الآخر . « أنا شبح القتل الذي أطعمه أتريوس أتى متقها في صورة امرأة » . كان أجامنون إذن ضحية لتزاع بين إله وآلهة ، وهو ضحية مأساوية أكثر منه شخصية مأساوية أرسطوطالية ، لأنه لم يقترف إثما بإرادته ولكنه كان مسوقا إلى كل ما فعل . ودماره ، لا يأتيه من خلال خطأ « همارتيا » تقوده إلى هذا الدمار حسب مبدأ الضرورة والاحتمال وإنما كان ضحية لإرادة الآلهة من ناحية وللعنة الأجداد كما عبر أيسخيلوس عن سبب دماره في النهاية ، وهما لا تتعارضان ، لأن لعنة الأجداد قد نزلت على أجامنون في هذه الصورة التي جعلته يبدو ضحية للآلهة ، ولو أن أيسخيلوس قد جعل من غطرسة أجامنون حين قتل لأرتيمس أبلها سببا في دماره لتغيرت المسرحية كلها ، ولأصبح خطوه المائل في عجرفته وتباهيه بقتل الأيل هما السقطة « همارتيا » التي تقود حياته إلى الدمار ، ولأصبح أجامنون بطلا مأساويا تقليديا يخضع لمواصفات أرسطو وليس

ضحية مأساوية ولهذا أهميته .

لقد أراد أيسخيلوس بهذا الإلماح أن يقول : لقد كان أجاممنون ورعا تقيا ، أطاع الآلهة فكان خير رسول ، ونجش ما نجش من تضحية بروح أبنته من أجل قوميته وشرف يبلده ، فلماذا تنتهى حياة ذلك الرسول الأمين هذه النهاية المزرية على يد امرأة ؟ .. إن الآلهة التى أرسلته عجزت عن حمايته ..

وهذا التشكيك ما كان بوسع أيسخيلوس أن يجهر به فى عصر عرف الحرية السياسية ولكنه وصل بالقهر الدينى مداه ..

إنها على أية حال بداية خطوة حاول بها المسرح اليونانى أن يشق أول الطريق للنهوض برسائله فى مواجهة العصر ، ولز الخطوات التالية فى نماذج من جاءوا من بعد أيسخيلوس .

سوفوكليس وأويدييوس

(١) البناء الدرامي للمسرحية :

عند النظر إلى البناء الدرامي لعمل من الأعمال نحن - كمتلقين - نتأمل ذلك البناء ونحاول اكتشاف مقوماته والحكم عليه ويتم كل ذلك من خلال علاقة خافية - لانكون مدركين لها في أغلب الأحيان - تربط بيننا وبين العمل الفني ، قد تفتقر تلك العلاقة حتى لاتعدو أن تكون أكثر من إحساس بالرضا أو عدم الرضا عن النحو الذي يقام عليه ذلك البناء ، ولكنها أيضاً قد تكون علاقة حميمة وقوية تصل إلى حد العلاقة الشخصية بيننا وبين الشخص - خاصة البطل باعتباره أبرز الشخصيات وأكثرهم استحواداً على مشاعرنا .

وفي أويدييوس تبدأ المسرحية وتبدأ معها منذ اللحظة الأولى علاقتنا بالبطل ، وهى هنا علاقة دياكتيكية من نوع فريد ، وهى طوال الوقت تتخذ مساراً معاكساً للمألوف وتمضى تدريجياً في ذلك الاتجاه المعاكس كلما تطور الحدث وخطا البناء الدرامي خطوة جديدة .

في المسرح اليوناني تبدأ علاقتنا بالبطل ، وهو العارف ونحن

ه نحن ، أونا ضمير الملكية هنا تشير إلينا باعتبارنا مشاهدين آتئين . عندنا ذلك الجانب من المعرفة التاريخية عن موضوع المسرحية ولكننا لم نقرأها بل نشاهدها لأول مرة .

الجاهلون . البطل منذ البداية مبيت النية وعاقده العزم وعارف بالمصير ، أما نحن فلا نعرف ما الذى يدور برأسه وماذا هو مقدم عليه وأى مصير سيلقى . وجهلنا بما يعرف البطل هو الذى يشدنا إلى المسرحية ، وكذلك النحو الذى تعطى لنا عليه تلك المعرفة تدريجياً مع تماء الحدث الدرامى وتطوره . بحيث تتكشف الأحداث تدريجياً لا دفعة واحدة . وتنجلي الشخصوس وتشكل مواقفها النهائية مع المضى مع المراحل المتطورة بعضها عن بعض من الحدث الدرامى . وسوفوكليس شديد الوعى بسيكولوجية المشاهد . ويعرف هذه العلاقة ، ويدرك مدى قلقنا وشغفنا إلى المعرفة . ويستفيد بخبرته عنا كل الفائدة فلا يعطينا ما نشاء هكذا ببساطة . ولكنه لابد أن يعدبنا أولاً قبل الوصول ، دافعاً بنا إلى نهاية الدرب عبر مسارب ومتاهات ورحلة شك طويلة . إنه لا يتملق ذكاءنا . ولا يدهن مشاعرنا بحيث نفكر فى الشيء ثم سرعان مانجده يتحقق أمامنا فيرضى ذلك فينا الإحساس بالتحقيق والاطمئنان على ذكائنا الذى لاشك فيه . ولكنه -- أى سوفوكليس -- يضع نفسه فى منازلة نحد معنا دائماً . ولا يسعى إلى الانتصار علينا من خلال تزلف رخيص وإنما من نحد سافر شريف . وهو الأقوى دائماً . . . لأنه يخيب علينا توقعنا ويحاصرنا بالشك فى قدراتنا على الحكم حتى نستسلم . فلا يواجهنا بصراع بين حق واضح وباطل ظاهر فيسهل الحكم وينتهى الأمر . وإنما يواجهنا بصراع بين حق واضح وحق ظاهر فلا نعرف إلى أين ننحاز . هكذا نرى قطبي

الصراع فى أنتيجونا . أنتيجونا تدافع عن قانون السماء وهى على حق تماماً . و كرىون يدافع عن قانون المدينة وهو على حق تماماً . فإلى من ننحاز ؟ وهو لا يتركنا عند هذا الحد وإنما يتركنا ننحاز إلى كرىون لحظة ليفاجئنا بأننا لم نكن على حق . فتنحاز من جديد إلى أنتيجونا لكنه يعود مرة أخرى ليفاجئنا أننا أخطأنا للمرة الثانية . وهكذا يدور طوال المسرحية ميمياً أو يساراً فى متاهات مظلمة . ويمضى إلى الأمام حيناً ثم يرتد إلى الوراء ونحن مستبسلون له غير قادرين على الانفصال عنه . وهكذا أيضاً يظل الوتر الدرامى قائماً مشدوداً طوال المسرحية .

وفى أويديبوس تصل هذه الرغبة فى تحديدنا عند سوفوكليس ذروتها فيبدأ علاقتنا ببطله بداية عكسية مقلوبة ، فهنا البطل ليس هو العارف ونحن الجاهلون ، وإنما نحن العارفون وهو الجاهل ، وأبعد من هذا ، أوديب هو البطل الجاهل الذى يدعى العلم بكل شىء ، ذلك العلم والذكاء اللذان مكناه من أن يكون تورانوس أوحاكماً مطلقاً ، على حين أنه فى الحقيقة هو الجاهل الوحيد ، ونحن العارفون للحقيقة والمدعون الجهل . وكأن سوفوكليس يقول : أتحداكم وهأنذا ألقى بسلاحى أرضاً ، وإن كان ما يشدكم إلى فى أنكم لاتعرفون وترغبون فى المعرفة فهنا أنتم عالمون بما يحمله بطلى . مع ذلك فإن انتباهنا إلى البطل لا يغيى لحظة ، بل لقد حققت هذه المسرحية نجاحاً - بشهادة عصرها ، وعصرنا أيضاً - جعل منها المثل للتراجيديا فما هو السر ؟

مرة أخرى في « ميديا » يوريبيديس ، نحن - جمهور المشاهدين الأثينيين - نعرف قصة هذه السيدة معرفة عامة من الأسطورة ولكننا جاهلون بالذي ستفعله هذه السيدة ، أو بالذي سيجعلها يوريبيديس تفعله ، قد يتركها تحمل صغيرها وترحل ، وقد يدفعها إلى انتقام مريع ، أما ميديا - البطلة - فبند اللحظة الأولى تعرف من هي وماذا ستفعل بالضبط ، بل وتعرف عواقب ذلك ، والكورس - وهو نخبة مختارة منا - يبدى تخوفه الذي هو تخوفنا ولكنه - مثلنا - لا يعرف ماذا ستفعل هذه السيدة ، وبالتدريج تزداد ميديا إفصاحاً وعلى قدر محسوب ، وتزداد بدورها معرفة بنفس القدر الذي تنجلي به الشخصية ، وهنا يكون لكل حدث فرعى قيمته في الكشف والتنوير وبالتالي في مد الخط الدرامي إلى مرحلة أبعد . . .

وفي « أنتيجونا » سوفوكليس أنتيجونا عارفة بواجبها . واعية بما أضمرت . بصيرة بمستقبلها ، ثم هي لا تلبث أن تفصح عن سريرتها . وكذلك كرون .

وفي « الكترا » تبدأ البطلة باستصراخ الآلهة للانتقام ، وتعلن عزمها على ذلك الانتقام الذي دونه كل حياتها . .

وفي كل هذه الأمثلة وغيرها - مرة أخرى - للحدث قيمته في تنوير الشخصية وفي تبصير المشاهد . . .

أما في أوپيديوس « فقيمة الحدث قيمة عسكية لأنه بدلاً من أن ينير

الشخصية فانه ينير المشاهد العارف ، وبدلاً من أن يبصر المشاهد الجاهل فانه يبصر الشخصية الجاهلة ، وبالتالي فإذا كان البناء الدرامي في الأمثلة السابقة يبدأ من القاعدة لينتهى عند الذروة ، فهو هنا يبدأ من الذروة لينتهى عند القاعدة ، الأول يبدأ من قاعدة جهل المشاهد ليتصاعد إلى ذروة معرفته ، والثاني يبدأ من ذروة جهل البطل ليهبط إلى قاعدة معرفته ، أو بمعنى آخر يبدأ من قمة جهل العارف ليهبط إلى قاعدة يقين الجاهل ، ومن زاوية أخرى يتبادل البطل والمشاهد المراكز ، ويصبح البطل مشاهداً ينجلي عنه بالتدرج جهله ، ويصبح المشاهد بطلاً عارفاً يفضي بالتدرج بمعرفته ، ومن هنا تتحول قيمة الحدث بالنسبة للمشاهد ، في الحالات الأولى تتحول عن المشاهد وتظل لها نفس القيمة ولكن بالنسبة للبطل الذي هو المشاهد الجديد لأنها تكشف له بالتدرج شخصية المشاهد العارف .

ورب قائل يقول : إذا كانت علاقتنا في هذه المسرحية بالبطل تبدأ حيث ينبغي أن تنتهى ، تبدأ بالمعرفة التي نسعى إليها . فما الذي يشدنا إليها ؟ والإجابة عن هذا السؤال تضعنا في مواجهة المعادلة الصعبة التي يضعها سوفوكليس : المعرفة هي الجهل على نحو من الأنحاء ، والجهل هو المعرفة ، وحل هذه المعادلة هو الذي يشدنا إلى المسرحية ، وهذا الحل هو الخيط الدرامي في هذه المسرحية ، وتركيب الحل على نحو منطقي أو صياغة ذلك الحل هو البناء الدرامي فيها وهو ما يشدنا إليها ، ولنر

كيف يتم ذلك بمثلاً فعل سوفوكليس في هذه المسرحية حيث بدأ بداية معكوسة فلنبدأ أيضاً بداية معكوسة لنقول محصلة المعادلة أولاً ثم نرى بعد ذلك تركيب حلها . أما المحصلة فهي :

أولاً : بالنسبة للمشاهد :

١ - نحن نعرف أن ذا القدم المتورمة هو أديب بن لا يوس وأن هذا القاضي هو المجرم .

وهذا المخلص هو سبب البلاء .

وهذا الحاكم المطلق هو الملك الوريث

وهذا الباحث هو موضوع البحث

وهذا العارف هو الجاهل . . . إلخ

٢ - ولكننا لانعرف كيف تعرف القاضي على المجرم ؟

وكيف وجد الباحث في نفسه ما يبحث عنه ؟

وكيف يعرف العالم أنه الجاهل ؟

٣ - إذن نحن نعرف أن . . . ولانعرف كيف . . .

٤ - إذن نعرفتنا هي نصف معرفة أو معرفة ناقصة .

٥ - وبما أن الجاهل معرفة ناقصة .

٦ - إذن معرفتنا الناقصة جهل .

٧ - إذن نحن - العارفين - جهلاء (على نحو من الأنحاء)

ثانيا : بالنسبة للبطل .

- ١ - ذو القدم المتورمة يعرف أنه حكيم رفعته الحكمة إلى العرش.
وهو يعرف أنه كان دائماً المنقذ والمخلص .
 - وهو يعرف أنه تورانوس ، حاكم أهله لذلك كفاءته .
 - ويعرف أنه سيمسك بالمدنس الذى يهلك المدينة .
 - ٢ - ولكن هذه المعرفة أحادية الجانب تتعارض مع معرفتنا له .
 - ٣ - إذن هى معرفة تأتى من الداخل ولا تؤكد الحقيقة من الخارج .
 - ٤ - إذن معرفته نصف معرفة ، أو معرفة ناقصة مهما كانت ثقته بها .
 - ٥ - وبما أن الجهل معرفة ناقصة .
 - ٦ - إذن معرفته الناقصة جهل .
 - ٧ - إذن أويديبوس - العارف - جاهل (على نحو من الأنحاء)
هذا كله من ناحية ، وعلى الناحية الأخرى :
- عندما تتكشف الحقائق ويدرك أويديبوس العارف أنه حقيقة جاهل
لم يكن يعرف ، وبعد أن يستوعب الدرس ، ينطق وهو على يقين من
جهله فإذا بنطقه نبوءة - قمة المعرفة . (أويديبوس فى كولونا) هنا يصبح
الجهل قمة المعرفة . . .

هذه هى محصلة المعادلة ، ولكن كيف يصل إليها سوفوكليس ؟
هنا نتوقف لحظة للنقطة ملاحظتين على جانب كبير من الأهمية :

أولاً : إن مسرحي «أويديوس» لأنها تقوم على هذه المعادلة فهي لذلك - كما شاء شاعرها أن تكون - مسرحية أحادية المصير ، بمعنى أننا في غيرها من المسرحيات نرى أن النسيج الدرامي موزع بين أقطاب مختلفة - في (ميديا) مثلاً هناك (ياسون) الذي حدد اتجاهه ومستقبله وهويرى أن عليه أن يدعم ذلك المستقبل بزواجه من جلوكي ابنة كريون وفي هذا الاتجاه يسير ، وهناك ميديا التي كانت تحلم باستقرارها مع الحبيب والتي لم يعد أمامها إلا الانتقام ، وهناك كريون الملك والفلك الذي يدور فيه ، وجلوكي والفلك الذي تدور فيه ، بمعنى آخر هناك جمع من الشخص ، لكل فلكه الخاص الذي يدور فيه حول نفسه ولكنهم جميعاً في دورانهم حول أنفسهم يتحركون في دائرة حول محور واحد هو الشخصية الرئيسية ، وكأنهم مشدودون إليها كل بخيط خاص . . . ، ياسون خيطه أنه زوج لميديا وجلوكي خيطها أنها منافسة لميديا وكريون خيطه هو خوفه من ميديا ، وبالتالي فإن هذه الشخصيات جميعاً في دورانها في فلكها وفي حركتها حول المحور تتقاطع خيوط مصائرهم وتلتف حول بعضها البعض وتتشابك وتتعدد بما يشكل النسيج الدرامي ، ثم تعود كل تلك الخيوط مرة أخرى إلى الاستقامة التي تأتي مع الحل في نهاية المسرحية ، تموت جلوكي وتتوقف عن الدوران ويستقيم خيطها ، ويموت كريون ويتوقف عن الدوران ويستقيم خيطه ، ويتوقف ياسون في مواجهة عجزه . ويستقيم خيطه ، وتطير ميديا في فراها

ولا يصبح ثمة محور وينتهى الأمر.

وهكذا الأمر أيضاً بالنسبة لأنتيجونا في مسرحية (أنتيجونا) والفلك الذى يدور فيه كريون ، والفلك الذى يدور فيه هيمون إلى آخر الأمر . ولكن فى (أويديبوس) أوديب هو المحور وهو الفلك وهو يدور حول نفسه ، وهو فى فلكه مشدود إلى نفسه فى المحور ، وليست هناك مصائر أخرى تتقاطع وتتشابك وتتعارض مع مصيره إنما هو وحده الذى يحوم من بعيد حول نفسه فى البؤرة ، وعندما يقترب من نفسه خارجاً من فلكه إلى محوره ومصطدماً به ينتهى الأمر . منذ البداية هناك شعب يبحث عن الخلاص ، وأوديب حاكم ، ومخلص يبحث معهم عن نفس الغاية ، يطارد الهارب المجهول . هذا الهارب المجهول هو وحده الذى يتعارض مصيره مع مصير أوديب ، ويظل ذلك الفار الذى لم يرفع عن وجهه النقاب دائراً حول محور ثابت هو أوديب ، ومشدوداً إليه بخيط المعاداة ، الفار يحوم من بعيد والمحور ثابت ، وكلما دار ذلك دورة التف الخيط حول المحور لفة ، واقترب ذلك المشدود بالخيط خطوة وضاق محيط الفلك مسافة ، وهكذا . . . ويظل هذا فى دورانه وهذا فى ثباته والخيط فى قصره المستمر والفلك فى ضيقه حتى تأتى لحظة فى النهاية يلتف الخيط كله حول عنق أوديب ويصطدم المجهول بالمحور فيدور به دورة واحدة أو دورتين فى فلك واحد ملاصق للمحور ، ومن ثم يصبح الفلك هو المحور والمحور فلك للثنتين للحظة ، ثم يتلبسه ويصبح هو هو

ويكف عن الدوران وينتهي الأمر . هذا هو ما أعنيه بأن مسرحية أويديبوس مسرحية أحادية المصير وهذه هي الملاحظة الأولى ولها أهميتها في بُناء الدرامى للمسرحية .

ثانياً : الملاحظة الثانية أن النص في لغته الأصلية - اليونانية القديمة - يكشف عن دور للغة غاية في الأهمية في البناء الدرامى لهذه المسرحية فسوفوكليس قد استخدم الجناس والطباق والاستعارة بكثرة غالبية وأسند إليها دوراً بالغ الأهمية . فهو قد لجأ إلى حيل من مثل : أن يسأل أحدهم : ولكن كيف لنا أن نعرف من هو القاتل ؟ فيرد أوديب مثلاً بكلمة يونانية . المقطع الأول فيها معناه « أنا » كذلك استخدم كلمات تدل على القتل أو الخيانة أو الغدر أو الهلاك تنتهى بنفس المقطع الذى يبدأ أو ينتهى به اسم أويديبوس ، ولكن ورغم خطورة اللغة ودورها في هذه المسرحية - لاحيلة لنا في الاستفاضة في ذلك واللغة اليونانية القديمة ليست في منطقة اهتمام قارئ هذا الكتاب في الغالب وإذن فلنبداً من جديد مرة أخرى . .

يقول أرسطو : وأهم هذه الأجزاء (أجزاء المأساة) هو تركيب الأفعال . لأن المأساة لا تحاكي الناس بل تحاكي الفعل والحياة ، والسعادة والشقاوة هما من نتائج الفعل ، وغاية الحياة كيفية عمل ، لا كيفية وجود ، والناس هم ما هم بسبب أخلاقهم ، ولكنهم يكونون سعداء أو غير سعداء بسبب أفعالهم ، ولذا فالأشخاص لا يفعلون ابتغاء

محاكاة الأخلاق ، بل يتصفون بهذا الخلق أو ذلك نتيجة أفعالهم وهذا فإن الأفعال والخرافة هما الغاية في المأساة ، والغاية في كل شيء أهم ما فيه .

وفضلاً عن هذا ، فلا توجد مأساة بغير فعل ، ولكن توجد مأس بغير أخلاق .

ويؤكد على قيمة الفعل والخرافة أكثر من مرة فيقول : « ولو برع المرء في تأليف أقوال تكشف عن الأخلاق وتمتاز بفخامة العبارة وجلال الفكرة ، لما بلغ المراد من المأساة ، إذ يبلغه حقاً بمأساة أضعف عبارة وفكرة ولكنها ذات خرافة وتركيب أفعال .

وفي « ميديا » نجد أن تعارض المصائر والأخلاق واصطدامها التدرجى ينسج كلمة الخرافة أو الحكاية ، وهذا النسيج لا يتم ما لم تكن هناك تلك الأطراف أو الأقطاب المتصارعة - ميديا - ياسون ، وكريون ، إلخ .

وفي « أنتيجونا » يتم ذلك النسيج من تعارض مصير وأخلاق كل من أنتيجونا وكريون .

أما في أويدييوس فليس ثمة إلا هو في مواجهة الجهول ، أحدهما قطب مائل والثاني وهمى ، فكيف يتم ذلك النسيج الذى يشكل الخرافة ؟

ومرة أخرى ، في ميديا تنسج الخرافة من ذلك التشابك الذى يؤدي

إليه اختلافات الأفعال والأخلاق بما يفضى في النهاية إلى تنويع الخرافة بذروة الحدث ، هكذا تبدأ « ميديا » بالرغبة في الانتقام ، وتبدأ « أنتيجونا » بالتصميم على دفن أخيها وتنتهى بدفنه وتبدأ « أجاممنون » بتدبير اغتياله وتنتهى باغتياله ، وتبدأ إلكترا بالتصميم على الانتقام وتنتهى به ، وهكذا . .

هذا التنويع هو ذروة الحدث ، وقمة الخرافة ، وهو ما يصبح خطيئة البطل أو سقطته التي يستحق عليها الدمار - حسب مبدأ الضرورة والاحتمال ، ولا يتأخر ذلك الدمار - العقاب - كثيراً . . تموت أنتيجونا ، يهلك كرون ، ينشأ أورستيس ، تموت فيدرا ، يموت هيولييتوس ، تهلك ميديا وإن هربت ، لأنه فرار الهلاك بعد أن فقدت الوطن والزوج والابن ، وهكذا ، وهذا الدمار - وهذا مهم للغاية - يأتي البطل ، حسب مبدأ الضرورة والاحتمال من الخارج حتى في الحالات النادرة التي يتحرف فيها البطل إذ يتحرف مجبراً - كخوف فيدرا من الفضيحة - وذلك حتى يكون العقاب عبرة كافية .

ولكن في « أويديبوس » ما الخرافة ؟ وأين المصائر التي تنسجها وتدفع إلى ذروة الحدث فيها ؟

إن سقطة البطل تتم قبل بدء المسرحية ثم يستعاد ذكرها - بأثر رجعي - مع التعرف ، مع ذلك تبقى الحقيقة ، إن سقطة البطل لم تكن ذروة حدث تشكله الخرافة وتفضى إليه ومن ثم يمكن القول إن

« أويديوس » قد خلّت من الخرافة على نحو ما ، ولم تتضمن الأحداث سقطة البطل لأنها سابقة على المسرحية ، وكذلك - بالتالى لا يأتى دمار البطل وفق مبدأ الضرورة والاحتمال ولا يأتى من الخارج ، من قرار تتخذه بشأنه الآلهة ، وإنما هو الذى يقرر لنفسه عقابه ويجزىه على نفسه وكأنه - وهذا هام للغاية كما ذكرت - مازال يواصل تصويره لنفسه أنه إله ، كان يدعى الألوهية فى تضخمه لحجم نفسه ، وهاهوذا يدعى الألوهية ولكن فى معاقبة النفس ، وإذن - وقد دخلت المسرحية من الخرافة - بدلالتها التقليدية وخلّت من تجسيد فعل المهارتيا ، وخلّت أيضاً من الدمار الذى يأتى عقاباً من الخارج - أقول إذن والحال كذلك هل نقول بأن هذه المسرحية قد خرجت على المواصفات التقليدية الأرسطوطالية ؟ أم أن هناك تصورا آخر وقياسا آخر ؟

والإجابة على هذا ستكون أحد الافتراضين ، فإذا افترضنا أن المسرحية قد خرجت على المواصفات التقليدية الأرسطوطالية كان هذا حكماً نهائياً عليها ولا يتبقى ما يقال ، وفى هذه الحالة علينا أن نبحث عن السر فى ثناء أرسطو عليها . وإذا افترضنا أنها لم تخرج على المواصفات التقليدية الأرسطوطالية - وهذا هو الأرجح إذا لم تغفل رأى أرسطو فيها - فعليتنا أن نغير الزاوية التى نقف فيها إزاء المسرحية ونعيد النظر إليها من زاوية جديدة أخرى .

ومن الزاوية الجديدة نستطيع أن نرى فى المسرحية خرافة ، ليست

٥٠

هى حكاية الابن الذى قتل أباه وتزوج أمه ، فهذا جزء سابق من تاريخ الشخصية لا يعنينا إلا بقدر ما يلقى من ضوء الماضى على حاضرها ، وإنما هى حكاية إنسان تعيش فى مواجهة قدره وعجزه فى مواجهة المجهول ، وفى مواجهة نفسه ، ثم انكساره مع بشاعة الاكتشاف ، وهذا الاكتشاف هو ذروة الخرافة ، وهو قمة الحدث ، أو الحدث القمة ، وسنرى أنها لم تخل من السقطة أو المهارتيا ، ولكنها ليست المهارتيا فى حق الآلهة التى تنطوى على دنس سفك دماء الأقارب ، ولكنها تسحب من الدين لتضاف إلى الأخلاق ، هى مهارتيا انتهاك قانون أخلاقى للقرن الخامس ق . م . يقول لانفرط فخير الأمور الوسط ، وتذكر أنك لست إلها ، وسنرى أيضاً أن دمار البطل يأتيه من خارجه وفق مبدأ الضرورة والاحتمال ، ولكنه لا يأتي مفروضاً من قوى غيبية وإنما هو مفروض من ذلك القانون الأخلاقى .

ترى ماتلك الزاوية الجديدة التى نطل منها والتى تتغير منها رؤيتنا على

هذا النحو ؟

هذه مسألة تضاف لحساب المضمون الذى تحمله المسرحية أكثر مما تضاف لحساب الشكل ، إن كانت تبرز واضحة من خلال علاقة التلاحم الحميم وبين الشكل والمضمون ، وهى المحور الثانى الذى دار حوله الحديث فى الجزء التالى من هذا الفصل .

(ب) أويدييوس في إطار عصرها :

المتأمل للتراث اليوناني القديم لا يكاد يبدأ سياحته السريعة مع ذلك التراث حتى تستوقفه بين لحظة وأخرى حجة تنهص إلى الوجود أمامه من قاع هوة سحيقة تفصل ما بين ثيولوجيا العصر القديم وبساطته - أو إن شئت فقل سذاجته ، وبين سمو الفكر كما تبدى في المتأرجح الجمالية التي أبدعها الإغريق في الفن والأدب ، وكما يعلن عن نفسه في الفلسفة والتاريخ والعلوم الطبيعية . وثمة أمثلة كثيرة على سطوة الوجدان اللاهوتي العام كإدانة سقراط الذي دعا إلى التوحيد . وإدانة أناكساغوراس بالإلحاد ، وإدانة بروتاغوراس لمجرد أنه ضبط يقرأ كتاباً عن الآلهة بصوت مسموع في منزل بوريبديدس فأحرق الكتاب وفر بروتاغوراس ليلقى بنفسه إلى البحر ، وفي المقابل هناك أمثلة كثيرة بدءاً من روائع المسرح وإنجازات الفلاسفة والفسطائيين العظام . وما حققه الفن الإغريقي والعلوم الطبيعية وغيرها بما يشير إلى أن موقف الكتاب إزاء ثيولوجيا عصره لم يكن موقف الراضى المستسلم وإنما موقف الناظر المصلح وإن كان ذلك قد تم من خلال استخدامه للرمز والإيحاء والتحميل لا من خلال القصد المباشر .

ولا شك أن نظرة شمولية إلى القرن الخامس ق . م . تؤكد هذه الحقيقة ، ولذا ذلك من خلال « أويدييوس » :

كان العصر الذى شهد رائعة سوفوكليس «أويديوس» يشهد صحوة فكرية هائلة قامت على أكتاف السفسطائيين العظام ، بالرغم من أن كثيراً من مؤرخينا اليوم يتحدثون ، وكأن الجهد الروحى العظيم الذى خلق حضارة القرن الخامس ق م . كان نوعاً من الثروة العمياء والمغالطات الفكرية . عرف ذلك العصر أرسطيديس العادل ، وديموديكوس الطبيب العليم ، وهيكاتايوس الذى صور كل الأرض وحدد عليها مواقع البلدان والأنهار والمسافات بينها وبروتاجوراس -- أوفثاغورس -- الذى اكتشف أسرار الأرقام ووضع قوانين المجتمع المثالى ، وأناكساجوراس أول من قال بأن سطح القمر مظلم وأنه يعكس ضوء الشمس ولكنه لا يضيء ، وعلل ظاهرة الخسوف والكسوف ، والذى قال بأن الشمس ليست إلها ولكنها كتلة صخرية أو جزء ملتهب من الأرض ، والذى حاول أن يصوغ نظرية الذرة فى شكل لعب دوراً خطيراً فى تطور العلم الحديث . وقال بأن المادة لا تفسى ولا تستحدث ولكنها تتركب من عدة عناصر . وأنها تندمج أو تنشط . وقال أيضاً بأنه ثمة نظام للكون يحكمه العقل أو «النوس» وشرح حقيقة الهواء ونفى فكرة الفراغ أو الخواء . وعرف ذلك العصر أيضاً مجادلات حول التفرقة بين الطبيعة والعرف كما شهد بروتاجوراس الذى كان أستاذاً ضليعاً فى اللغة والنحو ومعلماً للخطابة والذى أطلق صرخة السجاعة فى التشكيك فى الآلهة قائلاً : «أما عن الآلهة فلا حيلة لى لمعرفة هل هم حقاً موجودون

أم لا ؟ ، فإن الحجب التي تستر المعرفة كثيرة منها الظلام الذي يتسربل به الموضوع ، وقصر عمر الإنسان . . » ، وشهد العصر أيضاً كثيرين غير بروتاجوراس من الذين شككوا بشكل أو بآخر في وجود الآلهة وإن كانوا أسعد منه حظاً لأنهم لم يلقوا مصيره ، ولكن بروتاجوراس الشجاع هو الذي وضع قانون العصر : « الإنسان هو مقياس كل شيء » وحقيقة الشيء هي ما يعنيه لكل ، العسل حلو عند المعافى ، والعسل مر عند مريض الصفراء ، ومعرفتنا دائماً تفيض ، وهي نتيجة لضربات إيجابية فوق إدراك سلبي ونتيجة لذلك سيظل هناك دائماً في كل قضية الـ « مع » والـ « ضد » ولن تنجو من مجاذب الطرفين قضية من القضايا .

ولعل عظمة هؤلاء الفلاسفة أو السفسطائيين ليست في صحة نتائجهم فحسب ، وإنما لا شيء يعدل عظمتهم في الريادة ، وفي الجرأة في طرح أفكارهم التي حملت معها النور والحرية لتلمس طريقها لأول مرة إلى عقل الإنسان غير هيايين من سطوة العقائد والتقاليد القديمة ، دائبين في البحث عن الحقيقة ، ناشدين خلق الجمال ، متطلعين إلى ترقية الحياة الإنسانية .

هذا هو العصر - في إيجاز شديد - الذي شهد روائع التراجيديات اليونانية القديمة ، وهؤلاء هم بعض فرسانه الأجلاء ، ومواقفهم الشجاعة من الدين والذين تراوحت مواقفهم بين التصريح والتلميح ، ولا شك أن الذين أضرت بهم رغبتهم في رفعة الدين قليلون ، وأنهم

عارفون أن ليس من قدر البشر أن يقدم إنسان مثل هذه الخدمة الجليلة إلى الناس دون أن يتال حظه من العقاب الأليم ، وجزاء له على ما اقترفت يده من خير ، ولقد أفلح هؤلاء الأفراد القليلون في إغراء جماعات من الناس ، إلى حين ، على أن يقدموا المنطق والمثل العليا على غرائز القطيع الأكبر ، وهم عارفون أن لابد أن يرتد عليهم القطيع - إن عاجلاً أو آجلاً - ليدوسهم .. ولكن إلى جوار القلة كانت هناك كثرة - ربما أكثر حكمة - استطاعوا أن يقولوا كل ما أرادوا ، وأن يفلتوا من غضبة القطيع . أفلا يدعوننا هذا إلى قراءة جديدة لروائع التراجيديات القديمة لتلمس الإيماءات والإيماءات لتتعرف على قيم جديدة فيها ؟ وهل يمكن أن يكون هذا هو حال فرسان العصر الرواد ، وأن يكون لعباقرة المسرح حال فريد لهم وحدهم ؟

إننا مع سوفوكليس ، صاحب أويدييوس ، نراه في أنتيجونا « يردد حكمة العصر - لا تفرط » فخير الأمور الوسط في وضعه المبدأ الأخلاقي فوق قانون السماء وأيضاً فوق قانون المدينة الذي هو أعظم ما حققه اليوناني . فأنتيجون التي دافعت أعظم دفاع عن الآلهة ، عجزت الآلهة عن حمايتها من الدمار في النهاية ، وكان موتها هو العبرة والدرس لمن يكسر بصلفه ذلك المبدأ الأخلاقي ، وفي نشيد الإنسان الذي يلقيه الكورس في أنتيجونا نجد مقابلة بين إنجازات الإنسان وبين الآلهة تصل ذروتها حين يقول الكورس إن الإنسان قد شق بطن الأرض التي هي

٥٩

إلهة ، غير أن ذكاءه وافتتانه لا يطيعانه دائماً ، فهذا إن أعاناه على إدراك الخير فقد يوقعانه في الشر . وإذن فالدمار لا يأتي من التصدي للآلهة وإنما من تجاوز الوسط إلى أحد طرفي الإفراط .

وفي « أويديبوس » لا يسقط البطل لأنه قتل أباه - وليس لهذا الحادث أهميته عند سوفوكليس ولهذا أخرجه من خرافة المسرحية - بل إنه بعد أن قتل أباه جاءه الجزاء الفوري ، فقد اعتلى عرش طيبة لأنه هو العادل الذي أوقع بلايوس جزاءً عادلاً على أنه في محاولة إفلاته من النبوءة ألقى بروح إنسان إلى العراء - ليس هذا جرماً في حق الآلهة بقدر ما هو جرم في حق الإنسان - الإنسان الذي حددت ماهيته فلسفة العصر بأنه مقياس كل شيء . ومرة أخرى سنرى في أنتيجونا أن ثورتها لم تكن من أجل غضب الآلهة بقدر ما كانت من أجل إهدار قيمة الإنسان حين يلقى لجياح الطير والكلاب .

أقول لم يسقط أويديبوس لأنه قتل أباه ، بل نال جائزة - هي عرش طيبة كحاكم لا كملك ورث العرش ، لأنه لا فضل ولا تميز للملك الذي يرث عرشاً ، ولكنه ناله تميزه وذكائه كإنسان ، ذلك الإنسان الذي قدس قيمة سوفوكليس في أنتيجونا . غير أن ذكاء الإنسان وافتتانه لا يطيعان أمله دائماً ، فهذا إن أعاناه على إدراك الخير فقد توقعانه في الشر ، ولقد سقط أوديب لأن ذكاءه خانته حين أفرط بتعاليه في تقدير نفسه .

ومنذ السطور الأولى في المسرحية يقول قائد الكورس لأوديب :
 نأت إليك كإله لتخلصنا من البلاء وإنما جئتلك على أنك الأول بين
 الرجال ، والكورس هو شعب طيبة ، لا يتلمس ذلك العون من الآلهة
 لأن الضراعة لا تعود بشيء ، ولكنه يلتمسه من الإنسان المخلص . ولكن
 أوديب لا يمتدح إلى ذلك ، والطاعون ليس سببه أن آثماً في حق الآلهة
 مطلق السراح لما ذنب الشعب في ذلك ، وإنما سببه أن ذلك الشعب لم
 يحكم العقل وترك حكم المدينة لمن يلقى به الحظ أمامه . وها هو قد
 تغير ، لم يعد هو الإنسان الذكي . بل أصبح المغرور المدعى . وكان
 الكورس قد أدرك سقوطه . أو أراد أن يحذره في إشارة سوفوكليس
 الذكية التي صاغها في تلك التورية حتى لا يكشف عن دعوته الأخلاقية
 في المسرحية على نحو مباشر . حين يقول له -- الكورس -- : « لقد
 أنقذتنا فيما قبل ، فكن اليوم معادلاً لذلك الإنسان الذي كتبه
 يومذاك » ، فالأول إنسان ذكي والثاني إله مغرور . ولكن أوديب يقول
 للكورس : « إن ما تصلون من أجله ستالونه إن استمعتم إليّ وأطعتم
 أوامرّي » .

وعندما يعرف أوديب الحقيقة ويأتي بعد التعرف تحوله ويستوعب
 الدرس نكتشف نحن خطأ هائلاً في الدراسات النقدية التي تناولت
 المسرحية ، خاصة دراسة العلامة نوكس التي أشرت إليها . هذا الخطأ
 كامن في المعادلة التي وضعها على هذا النحو : هناك اثنان أوديب الأول

هو المائل أمامنا أوديب الذكى المخلص المنتقد ، وأوديب السابق القاتل
المدنس أما المعادلة الصحيحة فهي : إن هناك أوديبين ، الأول المائل
أمامنا وهو ليس الذكى المخلص بل الأحقق المغرور ، وأوديب السابق ،
ليس المدينس سبب البلاء ، بل الإنسان العاقل الذكى الذى حل اللغز
وأنقذ المدينة . لأنه عندما ينطبق الأول على الثانى تأتى محصلة معادلة
الأستاذ نوكس خاطئة ، إذ كيف حين يترد المنتقد المخلص إلى أصله الآثم
المنذب يصير إلها ؟ أما المعادلة الصحيحة فهي : إن أوديب المغرور حين
يعى الدرس ويرتد إلى مكانه ، الإنسان : الذكى لا يغتر بذكائه يصبح
معادلاً فى حكمته للآلهة .

وإذن فإن ما يقوله سوفوكليس هو أن لا يوس أخطأ فى البداية حين
استسلم لهواجس النبوة ، وألحق الأذى بروح إنسانية ولهذا فوته حق
جائزته عرش طيبة .

وأوديب حين أفرط تجاوز حدود الإنسان السوى سقط وحين ارتد
إلى صوابه أفلح .

والطاعون حين زال عن المدينة لم ترفعه عنها الآلهة وإنما درأه عنها
أوديب الإنسان حين نفى من المدينة أوديب المغرور الطاغية .
وإذن فالهارتيا ليست فى حق الآلهة بل فى حق الإنسان .
والدمار لا يأتى من الآلهة بل يلحقه الإنسان المعتدل بأوديب المغرور
وعندئذ يصبح أوديب بحق - بحكمته - هو الإله الذى أراد به غروره ،

والإله هنا هو العقل الحكيم الذى يحكم البصيرة لا البصر.
ومرة أخرى الإنسان هو المحور وهو مقياس كل شيء. والإله وهم
لا وجود له لا ينفع ولا يضر.
ولكن هل كان بوسع سوفوكليس أن يقول هذا إلا من خلال فن
رفيع ، يمد كلمته ويحفظ عليه حياته ؟

يوريبديدس ومأساة ميديا

قدم يوريبديدس ميديا عام ٤٣١ ق. م. وكانت هي المسرحية الأولى من رباعية تضم معها « فبلوكتيتيس » و « ديكتوس » و « النساء وقت الحصاد » وقد نالت يومها الجائزة الثالثة ، في حين فاز يوفوربون بن أيسخيلوس بالجائزة الأولى ، ولكن ميديا سرعان ما أخذت مكانتها كنمط من أروع ما حققته عبقرية فنان في التراجيديا اليونانية ، فإن دلنا هذا على شيء فإنما يدلنا على أن نثرث وتأمل أولاً قبل الحكم على المسرحية .

ويسترعى البناء الدرامي لهذه المسرحية الانتباه بشكل واضح . فعند سوفوكليس كان الالتحام الإرادات والعواطف المتضاربة وما ينطوى عليه هذا الالتحام من صراع ، يأتي من مواجهة شخص آخر ، أما في هذه المسرحية يتم هذا الالتحام ويشب الصراع على أشده داخل صدر شخص واحد ، ولو كان سوفوكليس هو مؤلف هذه المسرحية لصور لنا ياسون بشكل آخر ، فجعل الحق في جانبه وجعل حججه أقوى من حجج ميديا ، وجعله أكثر استدراراً لتعاطفنا معه ، ولا تصرف الحبكة والتعقيدات عنده إلى الموضوع دون الشخصيات . ولكننا مع يوريبديدس نقع على مادة تفيض بالعنصر المأسوي عندما نجد أن الروح

الإنسانية قد انشقت على نفسها ووقعت نهبا لصراع عنيف يدور بينها وبين نفسها . فأخطأ ميديا وحنقها المتأجج وتديرها خطة الانتقام لا تتسلط خلال العمل فحسب وإنما هي وحدها المسرحية كلها من أول كلمة حتى آخر كلمة . وهنا يقدم لنا شخصية مأساوية من داخلها ويتركها تقدم نفسها بنفسها في المأساة ولم يقدمها من خارجها بأن يترك الشخصيات الأخرى تحدد ملامحها كالكستنس ، وهي لهذا السبب تحقق انطلاقة جديدة في تكنيك التراجيديات (خاصة في 'توظيف الكورس') وترسم البداية لمرحلة خطيرة في فكر يوريبيديس العقلاني ، فإن تلميذ الشفسطائيين النجيب الذي استوعب كل تقاليد عصره ، والذي شحذت ذهنه مجادلات أساتذته العظام وزودته أساليب المنطق والقياس بطاقات فكرية هائلة وبقدرة فائقة على التجديد والابتكار ، لم يكن ليرضى بما ورث من تقاليد عصره فتحول إلى ثورة على هذه التقاليد . وإن قارئ ميديا اليوم ليستطيع - في سر - أن يتخيل ما أحسه جمهور النظارة إزاء هذه المسرحية ، فإن هذا الجمهور قد انتقل تذوقه للمأساة من مسرح أيسخيلوس إلى مسرح سوفوكليس في سهولة - على الرغم من تباین هذا عن ذلك - لم يدرك معها أنه قد انتقل من مرحلة إلى مرحلة أخرى ، فلم يصدمه ما استحدثه سوفوكليس من تجديدات على المسرحية . ووضح لنا أرسطو فيما بعد شروطاً ومواصفات لعناصر التراجيديات : للبطل المأساوي والحدث والموضوع والصراع والذروة

والتطهير والمندخل والخاتمة وغيرها ، ولا شك أن أرسطو قد خلص إلى هذه المواصفات من دراسة لأحكام النقاد الذين عاصروا المأساة في فترة ازدهارها ومن شروح المعلقين على نصوص المسرحيات ، وهم قد تأثروا إلى حد بعيد بنوق الجمهور وأحكامه على العروض التي شاهدها . وتتفق مع هذه المواصفات والشروط التي وضعها أرسطو جميعاً في عناصر التراجيديا عند سوفوكليس ، أما فن يوريديس فقد كان يمشى على نحو آخر ، فهو الوريث لمن سبقوه وهو الثورة على ما ورث . يستطيع قارئ ميديا الحديث بعد أن يتعرف على ذوق الجمهور بجماء المأساة من خلال أحكام أرسطو ودراسة مسرح سوفوكليس أن يتصور الإحساس الذي طبعته هذه المسرحية فيما يتعلق بتكنيكها ومضمونها .

هل يمكننا أن نقول إن « ميديا » مأساة تقليدية ، بمعنى أنها قد استكملت المواصفات التقليدية التي حددها أرسطو ؟

البطل المأساوي كما يحدده أرسطو ، إنسان لا يفتقر عناء كثيراً ، لأنه لو لم يكن كذلك لما أحسننا نحوه بخوف على مصيره أو شفقة من أجله إلا بقدر ، وهو ليس قديساً متسامياً يتحقق انكساره وسقوطه لأبسط المعاصي وهو أيضاً ليس بشيطان خالص نرى في سقوطه نوعاً من الردع ، إنما هو وسط بين هذين ، يميل إلى جانب الخير أكثر مما يميل إلى جانب الشر ، ويفنى بسبب سقطة ، « همارتيا » من أى نوع .

فهل كانت ميديا نموذجاً لهذا البطل الأرسطوطالي ؟ منذ البداية تظهر

ميديا وكلها عزم على انتقام بشع ، لا نرى بداخلها شرا يقهر الخير. أو خيراً يكابد الشر فيتملكنا الخوف على مصيرها ، بل قد ترتاح نفوسنا حين يخطر ببالنا أن نهاية ذلك الشيطان الآثم لن تكون أسعد حظاً من نهاية أى من أبطال المآسى الأخرى ويزكى يوريبيديس في نفوسنا ذلك الإحساس بالحاجة على إبراز ماضيها المتخم بجرائم القتل والخيانة ، قتل الأخ وخيانة الأب والوطن ، ثم بإفاضته في وصف موت ضحاياها الجدد بعد ذلك ، كريون وجلوكي ، وكأنهما - من خلال المبالغة في الوصف ماثلان على المسرح ، ثم بصوت طفلين بريئين يذبحان بيد أمهما . .

وهذا على الرغم من أن ميديا في حياتها الحقيقية - من خلال ما نعرفه عنها من الأسطورة - ربما لم تكن شيطانياً خالصاً ، لأنها بلا شك كانت أما تحب صغيرتها وزوجها محبة ومحبوباً معاً ، يحمل لها أهل كورنثا كل حب ، وكان بوسع يوريبيديس أن يصورها امرأة طيبة تتحول إلى وحش مفزع بسبب ما تلاقيه من إهانات ، لكن يوريبيديس قد عمد إلى أن يجعل منها ذلك الشيطان الخالص قاطعاً بهذا التطرف أية صلة يمكن أن تكون بين هذه البطلة وبين البطل الأرسطي ، فإذا كان مرماه من ذلك ؟

في إلكترا سوفوكليس ، أو غيرها من مسرحياته ، يدور الصراع ويستخدم داخل الفرد ، موقف أورستيس مثلاً في حيرته بين واجب الولاء لأبيه وبين حبه لأمه ، الأول يدفعه إلى قتلها والثاني يشده عن ذلك ،

ولهذا يحتاج البطل دائماً إلى صوت خارجي ينطق بموقف أحد قطبي الصراع داخل البطل ، ويحتاج إلى أن يكون ذلك الصوت قوياً كقوته هو ، فأسمينا مثلاً بصمتها وسليتها تمثل صوتاً تعادل به في القوة صوت أنتيجونا الثائرة الهاجعة ، وخرو سوئيميس بتراجعها المستمر تمثل صوتاً تعادل به في القوة صوت الكترا بإقدامها وثورتها المستمرين ، وما يحدث أمر غريب ، عند سوفوكليس الصراع يدور ويحدث داخل صدر الفرد ولكن قطبيه يمثلان واضحين في أكثر من شخص على المسرح ، ولهذا نسمع حجج الكترا فنقتنع بها ونتعاطف معها.، ثم نسمع حجج الأم كلوتيمنسترا فنقتنع بها أيضاً ونتعاطف معها . وكذلك في « أنتيجونا » تتجه عواطفنا مع أنتيجونا تارة ومع كريون مرة أخرى ، ولهذا يلزم أن تكون شخصية كريون قوية كقوة أنتيجونا تماماً حتى يتحقق ذلك التعادل الذي لا يرجح كفة على كفة ، ويظل الصراع مشدوداً بين القطبين- بما يحفظ للتوتر الدرامي في نفس الملتقي حدثه وتواتره .

وفي ميديا يوريديس الأمر غريب . ليس هناك صراع بينها وبين طرف آخر ، أى ليس هناك صراع داخلي أو خارجي فكل شيء محسوم ومحدد مع بداية المسرحية وبالتالي فالشخصيات المقابلة لميديا شخصيات ضعيفة عن عمد كياسون الذي لا نرى فيه إلا كل ما هو وضعي وحقيري ، ومثل كريون الانتهازي النفعي والكورس الذي سحب نفسه من كل شيء . يحدث كل هذا بوعي شديد من يوريديس . الصراع فعل

خارجى وتجسيده يأق من الداخل ، والتوتر الدرامى لا يأتى من التشاد بين قطبى الصراع وإتما يزداد مع كل خطوة جديدة من مراحل الفعل تقترب به من النهاية المحددة منذ البداية ، والفعل فى ميديا هو الانتقام ، نفرع حين نعرف احتمالاه من حديث المربية ، ثم يزداد فزعنا عندما تعلمه ميديا صراحة ، ثم يزداد الفرع عندما تبدأ فى تنفيذ وعيدها ، حين ترسل بالهدية المميته ، وحين تأتى الأنباء بموت كزيون وجلوكى ، وحين تهم بقتل الطفلين . . وهكذا ، وفى هذا خروج كبير على مواصفات أرسطو ، فإلى أى شىء كان يوريبيديس يرمى بهذا ؟

وقال أرسطو أيضاً بأن الكورس يجب أن يشارك فى الحدث كما عند يوريبيديس ، وفى هذه المسرحية تذبح ميديا ولديها فى حين لا يتحرك الكورس . كل ما تفعله نساء كورنثا (الخمسة عشرة) هو التداول فيما إذا كان ينبغى أن يتدخلن . وأكثر من هذا الموقف غرابة موقف الكورس قبل هذا عقب سماعه قرار ميديا الأخير بأن تقتل الصغيرين وقبل سماع ما حدث لجلوكى والملك مباشرة . إننا لو تذكرنا مدى ما كان يحدثه سوفوكليس فى مثل هذه الحالات - نكاد نصدم عندما نجد أن يوريبيديس يمضى فى دراسته عن مزايا العقم وعدم الإنجاب وتشغله الكتابة - فى نفس وزن الأنابستوس - عن هذه الفكرة التى طرح ملاحظها فى حديثه السابق على لسان ميديا ليتمه على لسان الكورس ، وكأن هذه الفكرة بلغت من الأهمية قدراً جعل الجوقة لا تتنبه إلى خطورة

القرار الذى اتخذته ميديا بقتل ولديها ، ولا يعينها التعليق على هذا القرار -- على أهميته الحاسمة فى تطوير الحدث - بقدر ما يشغلها استكمال الحديت عن الأحزان التى يخلفها موت الأبناء .

ويحدد أرسطو الأسباب التى تنتهى بها البطل المأساوى إلى الدمار أو الفاجعة « توفثارتىكون » فيضع فى أولها سفك دم أحد الأقارب مع معرفة الجانى أن ضحيته يحمل نفس دمه ، فهذه « معصية - ميرون » ومسرحية ميديا زاخرة بالكثير منها ، ومع ذلك لا تنتهى المسرحية بفاجعة تدمر هذه البطلة بما يستدر الشفقة من جانبنا عليها .

وعندما يدخل الرسول ليصف موت جلوكى وكيون يضع يوربيدس هذا الوصف فى أسلوب بالغ الرعب والفضاعة لا نجد له مثيلاً فى التراجيديات اليونانية كلها .

ولقد شهد الناس فى المسرح اليونانى - من قبل ميديا - مشاهد بالغة الرعب تمثلوها من خلال الوصف أو قدمت لهم صراحة على المسرح : أويدييوس يقرأ عينيه ، وكلوتيمسترا يذبحها ابنها ، ولكن ارتياحهم لهذه المشاهد الأخيرة كانت تحتويها عاطفة أشمل هى الشفقة من أجل مصير البطل ، تلك الشفقة التى تؤدى فى النهاية إلى التطهير « كاتارسيس » فأين هنا فى ميديا تلك الشفقة المأساوية ؟ . لا شك أن نهاية ميديا ليست هى موضوع هذه الشفقة ، فهى لم يصعب أذى ، وإنما لنحزن لموت فتاة بريئة (جلوكى العروس) ولموت أبيها لا شئ إلا لإحساسنا بأن نوعاً من

الظلم قد وقع على ضحيتين من الأبرياء ، ولكننا لا نشفق عليهما كضحيتين لسقطه (همارتيا) ارتكباها فقادتاهما تبعاتها إلى هذه النهاية ، ولا نشفق عليهما لاجوجاج في الشخصية أو لأن قانوناً صارماً للحياة قادهما إلى هذا الدرب ، وكذلك الحال مع الصغيرين البريئين ، وإنما دفعنا إلى استثارة هذا الحزن جنون ميديا ، ولهذا يظل تفكيرنا في دورته في فلك ميديا حتى خلال هذه المشاهد الوثيقة الصلة بدراما الغير .

هل كان من الضروري إذن أن تتطور الأحداث في المسرحية وفقاً للقانون الدرامي في مبدأ الضرورة والاحتمال « توابيكوس إى أنا نكابون » إلى أن تنتهى برجم ميديا أمام الناس أجمعين ؟ . . . لسوف تتحول المأساة حينذاك إلى 'مليودراما فارغة' سخيفة عن قصة جريمة وعقاب وتبقى المسرحية قاصرة عن تطهير النفوس من الخوف والشفقة بالخوف والشفقة .

وحيثما نظرنا في مسرحية ميديا لمجد خروجاً بيناً على مواصفات أرسطو وتبايناً جوهرياً مع أسلوب سوفوكليس وكلما ترك يوريديس عبقريته تعمل في 'معالجة' العنصر المأساوى في المسرحية كلما زادت الشقة بين فنه وفن رفيقه إلى أن نصل إلى مسرحية « الطرودات » حيث لا لمجد حادثة واحدة هي النتيجة « الضرورية » أو المحتملة « للحادثة السابقة » على الإطلاق ، والاهتمام بالشخصيات ضئيل والكورس لا يعي شيئاً عن الأحداث الجارية ومع ذلك فهي مأساة رائعة ، لابد إذن أن منهج

يورينديس كان معجزاً ولنحاول أن نتفهم أين أسرار الإعجاز فيه هنا في ميديا .

منذ البداية تبدو ميديا شخصاً مأساوياً ، ولكنها ليست بطلاً مأساوياً أو شخصية مأساوية أرسطوطالية ، يحكمها وجدان عارم لا حكم لها عليه حين تحب أو تكره ، وهذا هو ما يجعل من طبيعتها مادة درامية وليست السقطة (المهارتيا) هي السبب في هذه الطبيعة الدرامية ، ولا تدع لنا المسرحية لحظة نبحت فيها عن بعض الفضائل الممكنة في شخص ميديا ، فنذ بداية المسرحية نعرف أنها شيطان أثيم ، خانت أباهها وقتلت أخاه في كولخيس ، وقتلت بلياس في أيولكس ، وها هي ذى تدبر مقتل العروس والمملك وياسون والطفلين في كورنثا ، هما أيضاً ولداهما - هذا من سوء الحظ ولكنه لن يرجعها عن عزمها ، والصراع الذى يتنازعها مع عاطفة الأمومة لا يوحى بجانب خير يصارع الشر فى نفس هذه الأم بقدر ما يبرز طبيعة العمل الذى هى بصدده ، هو صراع مسرحى أكثر منه إقناع وتحليل سيكلوجى ، وحجتها أنها لن تطيق أن ترى الأعداء يضحكون عليها ، ومأساة هذه المرأة أن عواطفها أرجح فى القوة من تدابير عقلها (١٠٧٩) . وقد صورت هذه العواطف على درجة من البأس والقوة جعلت كل ما ينطق به لسانها وكل قراراتها تنبثق عن طبيعتها القوية المتسلطة وهذا يجعل منها شخصية مأساوية بالمفهوم المتعارف عليه لهذا الاصطلاح ، لأنها تصل إلى حد الإفراط فى كل

شئ : شديدة البأس شديدة البساطة أيضاً ، والأحداث كلها والمواقف مكرسة لإثارة عواطفها وحمل تلك العواطف إلى ذروة الإفراط ، وبرغم ذلك لا تتحول المسرحية إلى ميلودراما ، لأن ميديا - إلى جانب هذا الإفراط في عواطفها حقيقية ، وشخصيتها وانفعالاتها تطبع في نفوسنا ما هو أبلغ من الإثارة التي تخلفها قصة عنيفة ، هي مأساوية ولكن على نحو مغاير .

يتمثل العنصر المأساوى عند سوفوكليس في أن قوى الضعف تقهر أسباب القوة ، أما العنصر المأساوى في ميديا فيتمثل في أنها شخصية يجب أن تباد من الوجود توا ، فقد قدر عليها أن تظل مصدراً لعذابها وعذاب الآخرين ، ولهذا جعلها يوريديس لا ترحل إلا تاركة خلفها الدمار - وهذا وحده يجب على تساؤلنا لماذا تموت جلوكي البرثة ولماذا يموت الملك ، ويموت الطفلان . إنها تقاسى ما في ذلك شك ، وهذا جانب له أهميته وضرورته في الدراما ولكنه ليس هو العنصر المأساوى وإنما يتمثل هذا العنصر في أن هذه المرأة تغلب العاطفة عندها العقل وبهذا تتحول أداة للدمار يجب أن تباد ، ولقد دمرت حياة جلوكي وكريون والطفلين ، وقضت على ياسون وعلى سلامتها وأمنها ولكنها لم تضع نهاية لحياتها ، هي باختصار أداة لتدمير المجتمع المحيط بها .

ومن هنا كان على يوريديس : إما أن يصف موت جلوكي على هذه البشاعة والفظاعة ، وإما أن يفسد موضوعه ، لأن ما تعانیه ضحايا ميديا

جزء من المأساة لا يقل في أهميته وشدة ارتباطه بالعنصر المأساوى عن معاناة ميديا نفسها إن لم يكن أكثر أهمية ، وهنا نقطة خلاف جوهرية بين سوفوكليس ويوريديس ، لأن الحدث عند سوفوكليس يصل ذروته المأساوية بدمار البطل - ولهذا يمنع المنطق وصف هذا الدمار لأن الوصف يؤدي إلى تجميع الأثر النفسى للحدث ، وقد يفنى -- فى أثر البطل - عدد آخر من الشخصيات كموت هايمون ويوريديكى فى مسرحية أنتيجونا ، غير أن موت هذه الشخصيات يؤصل الأثر فحسب ويعمق التطهير فى النفوس بعد نهاية البطل ، وعلى خلاف ذلك عند يوريديس لا فصل الذروة ولا يأتى التطهير عندما نعلم أنها والآخريـن كانوا ضحايا لقوة غاشمة ، وميديا هى أقصى ما يمكن أن تصل إليه هذه القوة الغاشمة . ولا يسألنا يوريديس أن نتعاطف مع هذه البطلة عندما تنبأ بمصير يتظرها مثلاً يستجدى منا سوفوكليس أن نتعاطف مع بطله أويديبوس مثلاً وإنما يطلب إلينا أن نفهم أن ياسون وميديا أثمان لها وجودها -- إن لم يكن فى الواقع فى الشعر ، وأن نحس بالفزع عندما نسمع عن الدمار الذى تحثها عاطفتها إليه ، وتدفعها دفعاً ، وأن نحس بالعطف على أولئك الذين سيسقطون ضحاياها وتشعر بسيل مأساوى . عندما نجد أن هؤلاء الضحايا قد سقطوا بسبب قوة غاشمة ومن ثم نحس بالشفقة والراء لميديا المتوحشة عندما ننظر إليها من نفس هذه الزاوية الموضوعية التى رآها من خلالها يوريديس .

ونستطيع أن نقارن كل هذا بنظرية المهارتيا عند أرسطو ، سنجد أن يوريديس كان - كأستاذه أناكساجوراس عقلانياً يعتقد أن العقل « نوس » وليس العقيدة أو الدستور هو الذى يوجه الحياة ، وكان يرى أنه إلى جانب العقل هناك العواطف غير العاقلة ، وهى ضرورية ولكنها كثيراً ماتطيش فتجلب المصائب والدمار ، وعندما تنطلق عاطفة فتخرج عن حدودها يتحم العقاب ، وقد يقع هذا العقاب على المذنب وحده وقد يطوى معه الكثيرين غيره من المحيطين به . وفى إطار هذا الفهم لدراما الإنسان تتقمص المهارتيا فرداً أو اثنين يصبحان هما - (ميديا وياسون) - المهارتيا نفسها بسبب جنوح عواطفها إلى الإفراط ، وتقع تبعة هذه المهارتيا أو الخطيئة على الجميع ، وقد نصيب المخطئين أنفسهم وقد لا نصيب لأن ميديا إذا كانت قد حملت نصيبها من الآلام فإن مينلاوس وأورستيس فى « أندروماخي » قد خرجا سالمين .

والفارق العظيم بين يوريديس وسوفوكليس هو أن الأخير قد عاد بالفرد إلى مركز الدراما فكشف فيه وحده ما وزعه يوريديس على الجماعة ، فعند سوفوكليس البطل هو المثل للإنسان فيه القوة والضعف ، وهو الذى يدفع ثمن ضعفه ، ومن هنا يحقق مسرح سوفوكليس أعظم المزايا التى أشاد بها أرسطو ، ولأن يوريديس قد وزع المأساة على الجماعة دون أن يحصرها فى الفرد فقد أصبح فى غنى عن هذه المزايا الأرسطوطالية .

وميديا هنا تشبه هيوكوبا تماماً - وإن بدا غريباً أن نقارن ميديا بإيجاييتها بهيوكوبا بشليتها واستسلامها - مع ذلك فهما متشابهتان في أن كلاهما كانت ضجة لقوة غاشمة طحنها ، هيوكوبا كانت ضحية لقوة خارجية أما ميديا فكانت ضحية أيضاً لقوة غاشمة هي مزاج ميديا نفسها وطبيعتها ، هكذا تنشق الروح الإنسانية على نفسها نصفين الأول يدمر الثاني ويفنيه ويدمر معه من يحيطون به ، وهنا تكون ميديا هي اللعنة والضجة معاً ، هي القاتل والمقتول . . .

أوليس مافعلته ميديا كان نوعاً من الانتحار؟ وما يأسرنا من نصف ميديا هو النصف المقتول أكثر من النصف القاتل ، لهذا ينبغي أن ننظر إلى ميديا على أنها ضحية مأساوية أكثر منها وسيطاً مأساوياً ، أو على أنها شخصاً مأساوياً لاشخصية مأسوية .

ولاتسلم نهاية « ميديا » أيضاً من الخروج على مواصفات أرسطو والاختلاف عن النهاية في مسرح سوفوكليس بقول أرسطو عن نهاية المسرحية : (ترجمة د . عبد الرحمن بدوي) « ومن البين كذلك أن خواتيم الحكايات يجب أن تستتج من الحكايات نفسها (ونتمهد لها أحداث القصة) لامن تدخل إلهي كما هو الشأن في مسرحية ميديا . وليس هذا الاعتراض مسدداً إلى إله من الآلهة ، ففي مسرحية فيلوكتيتيس يظهر هيراكليس لكن ظهوره جاء بعد مقدمات مهدت بها المسرحية لهذا الظهور ، أما في ميديا فلم يكن ثمة مايمهد لظهور عربة

مجنحة ، فلماذا لحاً يوريديس إلى هذه الحيلة ؟

قد يقال إن ميديا سيدة أجنبية ولها من فنون السحر ما تمجّله نساء كورنثا المحيطات بها ، وظهرت العربة أمر طبيعي بالنسبة لهذه المرأة ، غير أننا إذا دققنا النظر في المشهد الأخير سنجد أن ظهور العربة ملائم جدا من وجهة نظر دراما الإنسان كما فهمها يوريديس فلقد أقدمت ميديا على جرائم ارتاعت لها أفئدة نساء كورنثا ، وبعد أن قلن « لسوف يتوج الشرف جبين المرأة » عندما رأين المرأة - تمثلها ميديا - قد هبت لتدفع عن نفسها الأذى وترد الإساءة بمثلها ، يتوجهن الآن بهذا الدعاء (١٢٥١) « اشهدى أيتها الأرض وأنت يا إشعاع الشمس هليوس الوهاج ، انظرا إلى هذه المرأة المدمرة . . وأنت أيها النور ، يا سليل الآلهة ، شد وثاقها ، اطرده من البيت سفاكة الدماء . . روح البشر التي أيقظتها آلهة الانتقام . . » .

وعندما يدخل ياسون ويعلم بما حدث لابنيه يصيح في وجه ميديا (١٣٢٧) كيف ستواجهين الشمس وتنتظرين إلى الأرض بعد أن ارتكبت حماقتك وجروئت على أفطع الآثام . . ولقد دنست جرائمها الأرض والشمس فماذا فعلا بهذه المخطئة . . ؟ لانعرف ما فعلته الأرض بها ولكن إله الشمس أمد هذه المجرمة القاتلة بعربة تهرب عليها ، فلماذا يعنى هذا ؟

هل يتناقض ذلك مع المنطق ؟ في هيولييتوس نرى أنه على الرغم من

أن العقل يجب أن يكون دائماً هو رائدنا فإن الآلهة أفروديتا وأرئيس قد خرجتا عن حدود كل عقل ، وياسون والكورس في «ميديا» يعتقدون أن الآلهة يجب أن تكون أحكم من البشر ولكن الآلهة قد خيبت عقيدتهم وأثبتت أنها عاجزة عن إيقاف عمل الإنسان . لابد إذن أن هناك عقلاً قوياً «نوس» يحكم الوجود - كما يقول أناكساغوراس وإلى جانب هذا العقل هناك قوى أخرى نعيدها عبثاً . وظهور العربة في النهاية ليست إلا حجة مخيفة للدلالة على قوة لاتفهمها وليس لنا عليها من سلطان ، ولكننا نشارك فيها فحسب ، وليست هذه العربة من ناحية أخرى إلا رسماً لعلامة استفهام كبرى : لماذا تساعد الآلهة المخطئين وسفاكي الدماء : وهذا السؤال ولاشك ينطوى على تشكيك وعداء شديدين لثيولوجيا العصر ما كان يوريديس لينجو من تبعته لولا أنه ببراءة قد فصل أفكاره ظاهرياً عن الدين وألصقها بدراما الإنسانية .

نهاية ميديا إذن ليست تنويجاً لتطور منطقي للحدث يمضي داخل إطار مبدأ الضرورة والاحتمال وإنما يقدمها يوريديس - عن عمد - على أنها هي محصلة أفكاره عندما تتكشف لنا ميديا على أنها ليست تلك السيدة الآتمة أو الزوجة المتقمة وإنما على أنها تجسيد أو تشخيص لقوة من تلك القوى المتسلطة على الطبيعة البشرية ، أو بمعنى آخر كانت ميديا رمزاً لفكرة مأساوية - ودعك مما يجرى على المسرح - في ذهن يوريديس . فمع هذا العقلاني لا ينبغي أن ننظر إلى المسرحية التي يجرى

تمثيلها على المسرح على أنها هي المأساة الحقيقية وإنما هي القناع الذي تطل به علينا الفكرة المأساوية ، وينبغي أن نفتش خلف كل ممثل عن ظل ، والمأساة الحقيقية تجري بين هذه الظلال ، أما الأشخاص والدراما الممثلة أمام النظارة فستار يخفي يوريديس أفكاره وراءه لما فيها من خطورة تهدد حياته ، وعندما تأمل المسرحية التي هي داخل المسرحية ، وفي نطاق فهم ميديا على أنها تجسيد أو تشخيص لقوة من تلك القوى المتسلطة على الطبيعة البشرية وقعت هي نفسها ضحية لها ، أي ميديا ضحية ميديا ، نستطيع أن نشعر بالتطهير الذي طالما فتشنا عنه ، نشعر به في وصف الرسول لموت جلوكي الضحية البريئة لهذه القوة الغاشمة تماماً كما نشعر به في موت الولدين وفي ضياع ميديا نفسها .

لقد كان الكاتب القديم يعيش ظروفاً متناقضة كان الأثيني في القرن الخامس ق . م - العصر الذهبي اليوناني ينعم بالحرية ويشقى بالقهر في آن واحد ، له الحرية كل الحرية في أن يقول كل ما شاء لكن هناك سيقاً مسلطاً فوق رقبتة في انتظار خطأ يسير بمس حساسية اليوناني تجاه ثيولوجيا عصره ، وقد ألقى ذلك في طريقه بمشكلة صعبة ، إذ كيف يتنفع بما ينعم به من حرية في التسامى بإبداعه وفكره ويحفظ لنفسه حياته في نفس الوقت .

وقد يرى القارئ الحديث تناقضاً بين سداجة الوضع الديني اليوناني وسمو الفكر ، وبعض الدارسين قد حاولوا أن يحلوا المشكلة بأن يرددوا أن أيسخيلوس مثلاً كان تقياً ورعاً ويدلّوا على ذلك باختيار ما يخدم فكرتهم

متغاضين عن أى إشارة قد تشير إلى موقف معاد من ثيولوجيا العصر ، وغاب عنهم أن موقف المفكر القديم سواء أكان كاتباً مسرحياً أو شاعراً أوفناناً ، كان هو موقف العداء والرفض لفكرة العصر عن الآلهة وإنما كان يغلب ذلك الموقف بالرموز ليحفظ لنفسه حياته ، وليس هذا التساؤل الذى تطرحه نهاية ميديا : لماذا تساعد الآلهة سفاكى الدماء : ؟ إلا إشارة لذلك الموقف ، وفى ضوء هذا الفهم يمكننا أن نحل ذلك التناقض المزعوم ، فقط علينا أن نحاول قراءة جديدة فى ضوء هذه الفكرة وسنصل إلى نتائج مبهورة ودعك من الاستسلام لذوق الجمهور القديم الذى أعطى « ميديا » الجائزة الأخيرة لأن هذا النوع من الموضوعات لم يكن ليرضى جمهور المشاهدين ولكن أكثر ما كان يكدر صفو الرجل العادى من رواد المسرح فى عمل جديد تتفتق عبقرية الشاعر ، ليس هو الموضوع وإنما المعالجة ، ولقد تبين أن معالجة يوريديس لهذا الموضوع كانت تمزق صفاء المشاهد وتلهب سخطه من ناحيتين .

أولاً : لأنها مفعمة بالألغاز مغرقة فى الغموض ، فهو لم يوزع شخصياته بين قسمين : أخيار وأشرار وإنما ترك الجانين كل يعرض حجته ويتصدى للدفاع عنها باحثاً (يوريديس) عن نشرته فى أن يترك المشاهد وقد اختفى وجهه خلف علامات التعجب والاستفهام ، وأبعد من ذلك من ناحية أخرى حاول يوريديس أن يتعمق فى دراسته عن قرب ويخلص شديد لمتاهات الفكر ومساربه وهو أمر كان المشاهد

العادى يود لو باعد بين نفسه وبين التفكير فيه على الإطلاق ، فعندما كان على ياسون أن يدافع عن قضية خاسرة لم يكن أحد السادة ليهتم بما يقول ولكن يوريديس فدأصر على مواصلة الحديث وهو يبنى نفسه بمتمعة باللغة فى تقصى شعاب الفكر وفى استنفار ما يثير الرجال حقا فى موقف ياسون ، وعندما تتكشف ميديا امرأة شريرة حمقاء فإن الإنسان العادى لا يرى إلا أن هذه المرأة يجب أن تباد لأن يستمع إليها ، ولكن يوريديس كان تواقا إلى تعقب إحساسها بالظلم البالغ التعقيد إلى منابعه وكان مصرا أشد الإصرار على أن يفهم وأن يشرح أكثر من أن يدين أو يتهم ، وللرجل البسيط بعد ذلك العذر إن قال إن يوريديس كان محبا ونصيرا لأمثال هؤلاء الأوغاد وهؤلاء الشريريات الآثامات .

الكتاب القادم

الأسرة فى الدين والحياة

المستشار ~~محمد~~ عبد الفتاح الشهاوى

١٩٨٠	رقم الإيداع
ISBN ٩٧٧-٧٣٤١-١٥-٦	الترقيم الدولى

١/٨٠/٨٠

General Organization of the Alexandria Library (GOAL)

طبع بمطابع دار المعارف (مطبع) ، *Publication*

شبابك

هذا الكتاب

مجموعة من المقالات المتعلقة حول المسألة
الروائية القديمة ، تتناول شأنها وتطورها ،
ولمحة بالظروف التي أحاطت بها ، وكيف تأثر
بها الأدب العالمي فيما بعد .
وقد قدم الكتاب تحليلاً لبعض هذه النماذج
مبيناً أبعادها الفنية والتاريخية .

109

